

# toma roman

---

---

Experiența estetică și valoarea • Premise ale judecării de  
valoare asupra operei de artă • Orientări și tendințe  
contemporane în analiza experienței estetice • Structura  
și dinamica experienței estetice • Experiența estetică și  
experiența critică •

---

---

# artă

---

# și valoare

---

---

## editura univers

# ARTĂ ȘI VALOARE

---

TOMA ROMAN

---

București, 1983

EDITURA UNIVERS



## INTRODUCERE

---

Arta modernă a impus diversificarea fără precedent a reflecțiilor teoretice și critice asupra ei, tendința de aprofundare, de clarificare răspunzând multitudinii de forme pe care le îmbracă operele, policentrismului acuzat de spațiul artistic. Niciodată preocupările teoretice și metodologice nu s-au vrut mai riguroase, abordarea structurii operelor mai la adăpost de erorile tradiționale, generalizările mai prudente ca în ultima vreme. Teoreticianul caută să se situeze mai aproape de adevărul în mișcare al artei; exactitatea și obiectivitatea sînt cultivate în exegeze cu un veritabil spirit științific.

Este însă îndeajuns ceea ce s-a realizat pînă acum pentru a putea justifica o perspectivă axiologică fermă asupra artei? Au reușit oare teoriile estetice să lumineze semnificativ universul de valori propus de artă, realizînd o schemă a valorii, specifică, care să nu excludă universalitatea și unicitatea acesteia, fundată în operă? Studiul succesivelor sau concomitentelor doctrine și teorii estetice ne ridică și alte întrebări: ce realizează ele, definirea esenței artei sau a unicității obiectelor estetice; ce principii stabilesc, de ce și în ce contexte sînt valabile aceste principii?

Fiecare doctrină, fiecare teorie nouă a adus — este în afară de orice îndoială — un spor de maturitate teoretică, de cunoaștere, fiecare doctrină sau teorie a relevat disponibilități creatoare, a dat sugestii fructuoase în cercetarea modului de constituire a valorii în artă. Apare însă mereu o anume insuficiență; mereu tendința spre dialog, spre recunoașterea propriilor limite pare a fi blocată de ceva. Este adevărat că tentativele de integrare a formelor artistice specifice artei contemporane se izbesc de obstacole suplimentare pe care arta tradițională nu le



cunoștea. Opera de artă nu mai apare ca o închegare organic — simetrică. Tendința de a construi opere „deschise“, dinamice, care să stimuleze dialogul (participarea) cu conștiința publicului, se generalizează. Se produce ceea ce unii cercetători au numit „fenomenul“ de „intelectualizare“ al artei moderne. Opere „în mișcare“, cu forme flotante, propun publicului lor participarea creatoare, depind mai mult ca altădată de acel public. Este evident că asemenea valori pot fi mai greu măsurate, recunoașterea și integrarea lor în sistemul valorilor artei solicitând la maximum confruntarea, dialogul. Principii stabilite ale valorizării nu mai pot rezista acum decât în măsura în care se dovedesc a fi flexibile, dinamice ele însele. Ceea ce nu trebuie să ne ducă și — pe măsură ce demersul teoretic se amplifică — nu ne duce la un scepticism teoretic, la gândirea inutilității oricărei cercetări estetice și axiologice în acest domeniu.

Analiza pe care am efectuat-o a urmărit să demonstreze posibilitățile largi ale cercetărilor de estetică și axiologia artei de a surprinde și de a analiza valoarea realizată în opere, modalitățile aparte de constituire și funcționare ale acesteia. Opțiunea pentru deschiderile propuse analizei de către estetica marxistă este rezultatul unui demers progresiv în care ni s-au părut convingătoare atât schița analizei valorilor artei, ce se instituie printr-o modalitate sui-generis a relației „obiectivitate-subiectivitate“, permițând realizarea într-un grad mai înalt a obiectivității și rigorii atât de căutate pe acest teritoriu, cât și capacitatea acestei teorii de a se angaja creator în confruntările de idei ale epocii, de a prelua critic sugestii fertile, valoroase.

Ne-am început periplul cu ipoteza că tentativele de comprehensiune a universului valorilor artei moderne au șanse de a se realiza în măsura în care se acceptă ca element fundamental conceptul de experiență estetică, al cărui conținut trebuie reelaborat în funcție de disocierile pe care succesive teorii estetice le-au realizat. Experiența estetică trebuie deosebită de atitudinile și activitățile cu statut aparent asemănător, pentru a face posi-



bilă o reflecție specializată asupra artei — judecata de valoare — și pentru a realiza în ultimă instanță Statutul valorii înseși. Pentru că arta, ca fenomen specific, nu există altfel decât prin opere, adică prin obiecte ale conștiinței, care nu pot fi concepute în afara ordinii valorilor, prin statutul ontic al operelor existența și valoarea apărând de nedesfăcut. Opera angajează dialogul cu conștiința publicului, neconfundându-se totuși cu aceasta. Experiența estetică este aceea care face inteligibil rațional cadrul acestui dialog sui-generis, permițând ceea ce vom numi „viziunea concretă” asupra operei, cu alte cuvinte, surprinderea unicității ei, dar printr-o implicare a socialului — într-un act ce apare strict individual. De aceea, experiența estetică trebuie gândită ca radical ruptă de reacția pur-afectivă în fața operei. Perspectiva trăirii psihologice se discreditează prin confuzia pe care o provoacă între artă și realitate, între „eficacitatea artistică” și eficacitatea vieții practice. „Dialogul” care este generat și generează experiența estetică nu pleacă de pe un teren gol, receptarea nu este — din acest punct de vedere — inocentă. Artă nu există decât prin opere, orice operă nouă nu purcede *ex nihilo*, iar ordinea actuală a valorilor artei implică mereu relația cu ierarhia anterioară, comparația, restructurarea. Opera prezintă cheamă operele trecute, valoarea ei se articulează în planul valorilor propuse de acestea, modificându-l. Experiența estetică presupune inteligența critică și rațiunea, dar nu se confundă cu ele. Ea poate fi stimulată de ideile teoretice, ea este amplificată de convingeri de acest tip. Efortul unor creatori de artă contemporani de a realiza opere „naive”, de a se reîntoarce la o artă „primitivă”, eliberată de structuri raționale subsumate, este, dimpotrivă, un efort rațional, el însuși presupunând înțelegerea și teoretizarea. Purismul unui Mondrian, ca să exemplificăm, este, de fapt, o rafinată esoterie, tablourile „copilărești” ale lui Klee sau Miró ascund un „realism intelectual” mult mai bogat în semnificații decât orice lucrare academică premiată. Ceea ce acum aproape un secol au realizat în pictură Van Gogh și Gauguin, după ce au des-



coperit lumea primitivă într-o expoziție pariziană, ceea ce au încercat curente literare ca dadaismul sau supra-realismul a devenit o trăsătură semnificativă a acestui proces de „intelectualizare” a artei moderne, proces în care... creația nu se poate justifica fără prezența conștiinței. Invenția o presupune ca „judecător”, dar și ca „martor”. Creația este rectificată din planul conștiinței (creatorului) și modifică ea însăși conștiința (publicului). Problemele creației se regăsesc astfel în problemele receptării și experiența estetică corelează și din această perspectivă dimensiunea individuală cu cea social-istorică. Experiența estetică are nevoie de principii estetice teoretizate; ea nu le absolutizează însă. Programele estetice nu au, de aceea, decât valabilitatea pe care le-o conferă operele. Iar operele presupun noutatea, devenirea, o realitate reinventată mereu de creație. Conștientizarea principiilor luminează experiența cu operele, dar operele cer restructurarea continuă a principiilor. Și aceasta pentru că însăși creația implică o conștientizare a acestor principii, însă pentru a le depăși, pentru a propune altele. Invenția creatoare trece adevărul „explicit” al artistului în cel „implicit” al operei, experiența estetică conferindu-i celui din urmă o „explicitare” în contextul dialogului cu conștiința unui public social-istoric constituit. Virtuțile limbajului artistic fac ca el să comunice și să „se comunice” concomitent. Dialogul conștiinței creatorului cu opera, ca și dialogul operei cu conștiința publicului se rezolvă prin experiența estetică ce devine astfel punct de plecare și suport al acestui raport preferențial, în afara căruia analiza valorii în artă nu este posibilă. Unitatea operei ca și adevărarea exegezei sau a ipotezei teoretice (dacă ne referim la principii) sînt rezultatul unui acord, al unei confruntări ce duce la acest acord.

Opera de artă reclamă procesul ordonator pe care conștiința îl efectuează, atît în actul creației în care ea apare ca potențială, cît și în actul receptării în care ea instituie și obiectivează valori. Principiile teoriei estetice se fundamentează pe prezența conștiinței ordonatoare a artistului în elementele operei, prezență latentă ce dezvăluie un



aspect al experienței estetice. Ele modifică însă, în funcție de această experiență, perspectiva pe care conștiința publicului o realizează în dialogul său cu opera. Simțul estetic al publicului este el însuși rezultat al unei dezvoltări succesive, un proces asemănător celui schițat de Marx în privința muncii, de interiorizare, derivat din cel de exteriorizare (producția de obiecte), căpătînd relief atunci cînd modelează noi potențialități, printre care și atitudinea estetică potențială. „Viziunea concretă” cere confruntarea permanentă între starea sensibilă pe care o provoacă opera și sistemul de cunoștințe specializat realizat prin contactul cu operele, între sentimentul valorii și tabla de valori estetice socialmente constituită. Experiența capătă astfel un caracter sintetic ce presupune nu numai „apropierea” individuală de opere, ci și o raportare la „procesul de interiorizare” în genere. Ea implică deci un simț estetic socializat — așa cum sugerează Marx — dar și existența sistemului cultural care cere continua raportare la valorile constituite. Experiența se vedește astfel dinamică, experiență a operelor în dinamica lor istorică, numai astfel făcîndu-se posibilă exegeza, judecata critică, judecata de valoare.

Experiența estetică contemporană este cu atît mai complexă cu cît apare și ca o suprasaturare a unei experiențe estetice existente deja. Conștiința receptării critice a întregii istorii a artei este aici implicată. Această conștiință critică, conștiința estetică, ce se vrea în accepțiunea ei cea mai largă conștiință obiectivată a valorilor artei, resuscită mereu experiența spre deschidere, spre articularea critică la opere, fără a exclude posibilitatea erorii. Nivelul experienței este, de aceea, întotdeauna concret: „discutarea” operei noi în raport cu cele recunoscute ca valoare. În acest plan, exercitarea judecății critice, a judecății de valoare, apare cu atît mai necesară. Dar tot așa cum judecata de valoare este posibilă numai pe teritoriul dinamic și polivalent al experienței estetice, ca efort de explicitare și validare al creației prin reflecția critică asupra operei, experiența nu se poate, la



rîndu-i, justifica fără aceasta. Judecata nu este, de aceea, un apanaj absolut al conștiinței „publicului“, ea participă și la actul creației prin intervenția conștiinței artistului. Criteriologia complexă a fenomenului artistic, ce angajează responsabilitatea etică a creatorului, face ca rolul judecății în dialectica internalizării și transfigurării estetice a „comandamentelor“ individuale sau sociale să fie extrem de important. Din acest punct de vedere, de îndată ce arta devine artă, adică creație conștientă de dimensiunea ei autonom-ludică, propunînd dialogul în planul valorizărilor estetice, ea este susceptibilă de o judecată de valoare fundamentată *în și prin* propria-i experiență (cea a operei).

Examinarea istorică a diverselor perspective de abordare a fenomenului, de la cele formaliste, scientiste sau sociologizante, la cele conjuncte, efectuate din perspectiva filozofiei artei, descoperă abandonul tacit, refuzul programatic sau ignorarea pur și simplu a problemei judecății și, deci, implicit, confuzia consecutivă a valorilor. Problemei specifice axiologiei artei și esteticii, prin urmare, problemei definirii valorii, i se substituie problema definirii artei ca fenomen specific în ansamblul său. Astfel, la Kant, judecata de valoare devine obiectul unei psihologii, la Hegel ea se pierde în dialectica „globală“ a fenomenului artei. Este adevărat că același Kant afirma libertatea geniului ca și imprescriptibilitatea frumosului, iar Hegel sezisa diversitatea istorică a stilurilor ca și rezistența fenomenului viu al artei, la sistematizările filozofice. Dar subordonarea esteticii unei definiții metafizice a artei anulează posibilitatea judecății, reducînd-o la un tip de constatare a conformității structurale a operei cu esența artei sau genului. Ordinea formelor conștiinței la Kant are la bază interesul lor intelectual; succesiunea hegeliană — articulațiile dialectice ale Ideii în evoluția ei. Obiecții asemănătoare se pot aduce și esteticilor moderne ce abandonează perspectiva metafizică, dar se mențin pe teritoriul definirii, în genere, a artei, deși caută unghiuri specializate de abordare. Ele se preocupă mai puțin de problema valorii și mai mult de geneza operelor, de cau-



zalitate etc. Opere reușite și nereușite pot avea însă aproximativ aceleași cauze, opere valoroase și Kitsch-uri pot fi reduse aproximativ la o aceeași esență formală. Problema valorii este legată de judecata operelor : operele sînt cele ce propun și afirmă valoarea. Astfel, formalismul, deși depășește legarea operei de o „esență“ a fenomenului exterioară acesteia, urmărind realitățile ei intrinseci, ajunge totuși la schematizări care își demonstrează ineficiența axiologică cu cît par mai riguroase și mai precise. Realitatea concretă, determinată, este adevărat, social-istoric, dar concomitent individuală a operei, plenitudinea acesteia, este distrusă prin reducerea la scheletul ei formal, tot așa cum, mai înainte, exagerările esteticilor conținutiste, prin neglijarea rolului forme, îi anulau unicitatea în favoarea principiului general, a „esenței“.

Problema devine cu atît mai complexă în contextul artei moderne, care, prin însăși determinarea ei istorică solicită, mai mult decît arta clasică, experiența noastră estetică. Exercițiul judecății de valoare pe acest plan pare cu atît mai necesar cu cît „modernitatea“ în artă, ce implică climatul axiologic și condițiile sociale în care artistul își realizează creația, presupun depășirea absolută a cultului clasic pentru un frumos *ne varietur* și, prin urmare, mutații valorice profunde ale „simțului“ estetic. Tendințele proprii artei moderne, de ordonare interioară a operei în funcție de limbajul său specific și nu de realitatea pe care o poate exprima, devenirea și foamea de forme, cu alte cuvinte, conversiunea spre sine a artei, care îi accentuează autonomia, exclud explicațiile nivelatoare fie că vin din planul unei perspective metafizice, fie că se construiesc pe o abordare scientist-formalistă sau sociologizantă. Arta modernă impune interpretarea valorizantă a operei ca o „creație spirituală“, întrucît antrenează în mai mare măsură participarea activă a publicului ce o receptează la constituirea unor semnificații posibile (în prelungirea polivalenței ei de sensuri), și promovează, de aceea, în locul unei valori supreme, practic de nerealizat, valori concrete și dinamice, angajarea so-



cială a artistului apărînd tocmai prin considerarea artei ca o activitate autonomă, suficientă sieși.

Aceasta nu înseamnă că trebuie, din necesitatea de a judeca diverse opere de valoare, să ajungem la un eclecism al criteriilor, tot așa cum am văzut că exemplificarea valorii printr-o „Operă universal valabilă” nu este posibilă. Reflecția critică va trebui să încerce a stabili, pe baza unor anume criterii unitare (dar acceptate ca relative) valoarea unei opere și integrarea ei flexibilă în ordinea valorilor. Judecata nu poate fi exclusă; fără ea cuprinderea valorii, recunoașterea caracterului antinomic și pluralist al acesteia nu este posibilă. Or, imparantezarea judecății de valoare în teoriile amintite nu rezolvă nicidecum problema, cu atît mai mult cu cît experiența estetică demonstrează că nu principiul face creația și valoarea, ci creația și valoarea impun principiul. Istoria artei se vedește a fi istoria operelor și ierarhia stabilită de aceasta este o ierarhie axiologică pe care nu un principiu abstract o impune, ci valoarea recunoscută a acestor opere. Poate și de aceea, în arta modernă, planul valorilor se modifică extrem de rapid, întrucît, spre deosebire de arta clasică, inexistența unui program preexistent și extrinsec operelor (și de multe ori fundamentat pe o anume ideologie extraartistică) nu mai poate duce la acea tendință axiologic nivelatoare, la canonul dogmatic pe care absolutizarea unei doctrine îl poate susține. (Evident, opere de artă de nuanță clasică pot apărea și în acest context, unele dintre ele valoroase, judecata de valoare presupunînd însă, în epoca noastră, depășirea constatării conformității cu un principiu absolutizat, cu un anume tip de real idealizat, edulcorat. Trebuie subliniat, totodată, că modernismul în artă nu respinge trăsătura realistă specifică unor opere, realismul căpătînd o dimensiune de esență, de profunzime, ceea ce ne este confirmat de altfel, ca să ne permitem un exemplu, de multe din operele epice ale literaturii contemporane.

Motivațiile psihologice, formalist-scientiste sau structuraliste ale judecării fenomenului artei nu pot realiza, cum s-a subliniat, perspectiva axiologică adecvată și fle-



xibilă. Artă modernă a impus deschideri ce depășesc o abordare descriptivă a fenomenului în genere, ca și tendința absolutizării dogmatice a unui principiu estetic, ambele direcții ducând la imposibilitatea demonstrării valorilor operelor. Numai o meditație critică, deschisă, asupra istoriei dinamice a valorilor artei face cu adevărat posibilă judecata. Finalitatea estetică a judecății de valoare trebuie, de aceea, să depășească atât perspectivele analizei strict formale, cât și perspectivele conținutiste sau psihologizante ale cercetărilor estetice de pînă acum. Sînt justificate, în acest context, teoretic unele din tendințele contemporane de concentrare a viziunii estetic-filozofice asupra problemei propriu-zise a posibilității analizei valorii în artă, renunțînd la perspectiva de ansamblu asupra realității frumosului artistic, specifică secolului trecut. Critica orientărilor psihologice, a explicațiilor genezei și semnificațiilor contextuale operei s-a realizat cu prioritate în cadrul esteticii fenomenologice și al altor teorii influențate de ea. Curente psihologice își concentrau atenția asupra „impresiilor” provocate de prezența operelor și mai puțin asupra fundamentelor reale ale acestor impresii. Estetica fenomenologică va constata — pe bună dreptate — că analiza conținuturilor și a contextelor ce le generează se referă mai puțin la obiectul estetic cît la „obiectul acestui obiect”. Psihologia, consideră Husserl, greșește cînd pleacă de la datele experienței și se concentrează asupra acestor date. O cercetare corectă trebuie să le împarantezeze, urmărind să clarifice structurile esențiale pe care ele le implică. În analiza valorii operelor de artă, esteticele conținutiste comit eroarea de a pune în discuție impresiile imediate suscitade de acestea. Or, pentru a realiza o aproximare adecvată a valorii, singura cale ce ne-ar permite o anume certificare este, după efectuarea „suspendărilor” de rigoare, desprinderea și verificarea afirmațiilor estetice în care impresiile se originează. Întîietatea analizei apriorico-eidetice pare astfel probată. Pentru esteticianul polonez R. Ingarden ea devine principiul metodologic pe



care se constituie hermeneutica sa : înainte de a trece la analiza relațiilor cauzale ale unui „ceva“ trebuie să lămurim în prealabil acest „ceva“. În perspectiva epistemologiei moderne, un asemenea principiu este, desigur, discutabil. Chiar rezultatele aplicării lui îi sînt mai mult sau mai puțin fidele. Aceasta nu ne împiedică însă în consemnarea contribuției substanțiale a ontologiei elaborate de Ingarden la studiul operei de artă. Ideea stratificării operei, pe care se „articulează“ valoarea grație virtuților diadei „noesă-noemă“, constituie o variantă originală a analizei fenomenologice. Straturile operei sînt rezultatul exersării intuiției eidetice după ce au fost separate și eliminate toate elementele care „nu țin (de) și nu participă la structurarea operei literare“, dar care vor conlucra ulterior la refacerea operei în consistența sensibilului său, umplîndu-i „petele albe“, generate de schematicitatea sa inerentă și actualizînd, în vizările imaginare, conținutul ei potențial. Lectura, proces activ de receptare, este momentul în care schematicitatea operei de artă se transformă în obiectul concret al percepției estetice. Activitatea receptivă și constructivă a publicului împlinește structura „schematizată și schematizantă“ a operei, concretizînd-o. Actul de concretizare coincide cu actul singular al lecturii. Ca să se depășească perspectiva dizolvării structurii operei în nenumăratele ei concretizări, Ingarden distinge opera ca atare de forma ei concretizată. Opera are o structură imanentă astfel organizată încît, deși prezența conștiinței publicului individualizat este indispensabilă, ea rămîne dirijată permanent de intenționalitatea creatorului, materializată în textura operei. Evitarea interpretării psihologice se realizează în acest caz — totuși — *in extremis*. Delimitarea operei, cu structura sa imanentă de posibilele concretizări, devine criteriu în diferențierea valorilor artistice ce aparțin operei și acționează asupra publicului individualizat în actul singular al lecturilor sale, de valorile estetice în care se transformă calitățile artistice atunci cînd obiectul estetic este format. Valoarea estetică este produsul unui act deosebit de



actele cognitive, dar dependent, totodată, de cunoașterea „lucrului care posedă valoare“. Ea se prezintă totdeauna ca „un fel de suprastructură“ ce „...derivă firesc din esența însăși a obiectului dat“. Valoarea estetică depinde, prin urmare, de suportul ei, păstrându-și față de subiectul receptor — caracterul ei absolut, adică obiectiv. Dubla ei fundamentare în suportul material și în actele cognitive-estetice ale publicului nu îi anulează acest caracter : în ciuda diverselor „concretizări“, calitățile estetice ale operei nu se schimbă. Concretizările nu pot modifica de altfel statutul obiectiv al valorii estetice și pentru că ele nu se pot construi altfel decât pe baza unei polarități de tipul atracție sau respingere. Variațiile aprecierii se produc astfel în interiorul unei aprecieri pozitive sau negative. Apar în acest plan limitele viziunii ingardeniene : dependența valorii de un suport care rămîne totuși neutru, în raport cu ea, vizarea unei experiențe estetice ideale, imediate, ce nu are istorie, ce nu apare ca dependentă de ceea ce, folosind o metaforă marxistă, am putea numi „spiritualizarea“ succesivă a simțurilor umane.

Pentru M. Dufrenne, realizatorul altei variante fenomenologice, valoarea se originează în structura apriorică a experienței estetice, esența ireductibilă a operei fiind dezvăluită prin procedeul variației eidetice, care ne-o arată ca un obiect sensibil, destinat percepției specializate. Conceptul de sensibil dobîndește o sferă de implicații considerabil lărgite, constituind substanța operei, care îi anunță prezența în totalitatea sa în percepția estetică. Datorită lui, opera capătă o exterioritate radicală, a „în-sinelui“ care ni se impune ca obiect construit și, concomitent, ca proiect spre împlinirea sa totală. Prin prezența sensibilă, obiectul estetic se deosebește de alte obiecte, sensibilul fiind în acest caz un scop ca atare, devenind „obiectul însuși“. Obiectul estetic se impune prin forma sa, intenționalitatea actului de percepție ferindu-l tocmai de aceea de totală sa contopire cu subiectul, în subiect, ca să-l parafrazăm pe Dufrenne, obiectul estetic constituindu-se altfel decât subiectul. Forma desemnează



organizarea internă a sensibilului. În operă, sensibilul gravitează în jurul unui nucleu semnificativ, subiectul operei, ce îl transformă într-un semn care trimite la un semnificat. Subiectul asigură inteligibilitatea operei, devenind sinonim cu coerența sa internă, coerență diferențiată de o „compatibilitate logică” și răspunzând unei necesități estetice. Sensul este imanent în formă după cum forma este immanentă în sensibil și aceasta este condiția autenticității obiectului estetic, ce interzice astfel orice separare a formei de „substanța carnală” a operei, orice formalism logic fiind, de aceea, exclus. Imanența sensului în formă, intensificat prin integrarea organică a formei în sensibil, face ca el să devină expresie. Expresia, deși confruntabilă cu lumea reală prin componentul său posibil de reprezentare, rămâne „o lume interioară”, ce „trebuie descrisă ca atare”, avînd prin forma ei un caracter intemporal, nefiind determinată de istorie. De aceea, contextele elaborării operei nu interesează, „adevărul despre autor” fiind eliminat în favoarea „adevărului autorului” încorporat în această operă. Dufrenne realizează totuși o viziune mai largă pentru a permite, prin concepția sa despre „sensibil”, înțelegerea conversiunii artei moderne spre sine, dobîndirea conștiinței proprii sale specificități sau, altfel spus, cultivarea poeticității, picturalității, teatralității (armonizate cu ideea autonomiei esteticului, exacerbată de fenomenologi). Consistența sensibilului, pe care o consideră absolut necesară, ca și „despuierea” sa în unele opere de artă moderne, îl fac totuși pe estetician să prevadă că o asemenea din urmă perspectivă ar putea distruge „subiectul” operei, subminîndu-și însăși existența și, prin urmare, valoarea. Îndeosebi operele formaliste sau originare în formalism (precum „noul roman” francez) riscă să ducă la această situație. Aceste opere aparțin totuși artei contemporane și dificultatea analizei fenomenologice în fața lor este ea însăși revelatoare. Deficiențele ei par însă a fi și mai mari dacă luăm distanța teoretică necesară. Descrierea fenomenului se reduce la cuprinderea sferei esențelor ireductibile, sesizate în intuiția eidetică. „Variația eidetică” ce eviden-



țiază determinările structurale și de specie ca și unicitatea obiectului, îl fixează într-o perspectivă anistorică, nedialectică, îl smulg din contextul său, excluzând posibilitatea explicării genezei. Atrăgătoarelor ipoteze în analiza valorii, propuse de Dufrenne, le lipsește perspectiva pe care marxistul G. Lukács o va sintetiza prin metoda sa ontologic-genetică; cea a activității estetice generatoare.

Înscris parțial în curentul fenomenologic, N. Hartmann va porni în analiza valorii estetice de la constatarea unicității obiectului estetic, în ciuda naturii sale duble (planul obiectivării într-o formă concret-sensibilă și planul conținutului spiritual), prin faptul „apariției” care „este [...] ca atare indiferent față de real sau ireal”. Hartmann se apropie de o interesantă definire a obiectului estetic, al cărui statut existențial este tratat ca un caz particular de obiectivare a spiritului, ca o specie a „existenței spirituale”. Prin operația de „realizare”, un conținut spiritual se integrează într-o obiectualitate, operația avînd un caracter legic și presupunînd o serie de condiționări. Astfel, conținutul spiritual poate exista numai în măsura în care este integrat în materia sensibilă și, odată constituit, materializat, sensibilizat, este pus în prezența unei conștiințe capabile să-l de-realizeze, să se implice specific în valorificarea lui adecvată. Spiritul creator conferă materiei o anume formă, prin care ea capătă conținutul spiritual. Concomitent cu in-formarea, acest conținut se obscurizează. Percepția estetică, specializată, îl redescoperă, îl desprinde de forma în care a fost încătușat. Apare în acest mod o simetrie între structura obiectului estetic și structura actului însuși de contemplare estetică. Deși nu există o condiționare univocă, „fiecărui moment al actului îi corespunde un moment în obiect”. Ontologismul său „critic” îl determină pe Hartmann să analizeze inițial momentele principale ale actului valorizării estetice din perspectiva esteticului în ipostaza lui de dat al percepției. Percepției, în acțiunea sa (de la contactul senzorial la „autotranscendența” ei spre zonele reflexiei), îi corespund cele două niveluri ale



obiectului estetic : planul „din față“ (imaginea sensibilă, de natură materială și reală) și planul „din spate“ (ireal, existînd numai prin și pentru conștiința constituantă, dar implicat în percepție și avînd existența unui reprezentant). Momentul cheie este momentul înțelegerii faptului cum anume o formă concret sensibilă devine purtătoarea unui conținut care are un statut existențial deosebit, existînd numai pentru o conștiință sensibilă. Acest conținut este implicat în formă anume pentru a fi regăsit în percepție. Unitatea celor două planuri este fundată într-o relație de determinare reciprocă, planul „din spate“ prefigurînd însă în ultimă instanță materia sensibilă a celui „din față“. Planul „din spate“ devine vizibil datorită transparenței celui „din față“ în actul percepției. Astfel, însăși structura obiectivată a operei necesită implicarea subiectului în apariția obiectului estetic și, prin urmare în constituirea valorii.

Demersurile esențiale ale esteticilor de tip fenomenologic le împing la considerarea valorilor estetice în sine, fără legătură cu alte valori la care să se raporteze și să fie raportate. Asemeni „Ideilor“ platoniciene, ele sînt „esențialități“ independente, absolute, pe care deosebiriile dintre ele ca și funcționalitatea lor (în sensul raportării lor la lume), le ierarhizează. Se știe însă că această distincție problematizatoare nu poate deveni cu adevărat operantă decît acceptîndu-se ideea — inacceptabilă din perspectiva fenomenologică — a genezei concrete a valorilor, a integrării lor în ordinea dialectică a vieții sociale. Și însăși „independența“ lor, datorată semnificațiilor general-umane pe care le implică, se relevă în aceste condiții relativă. Pentru că valorile nu pot exista într-un „imperiu atemporal“, ele sînt rezultatul creației umane, numai omul putînd să dea sens și valoare existenței în cadrul determinant și determinat al epocii sale. Parțialitatea „transpunerii“ limbajului specific al artei într-un limbaj natural, ca și imposibilitatea „marilor estetici“ de a explica, concomitent, geneza și obiectivitatea valorilor artei, au împins cercetarea estetică spre găsirea



unor metode neîndoielnic științifice, matematizante și riguroase logic, tinzându-se spre înlocuirea judecății de semnificație cu judecata „de congruență“, evaluarea devenind ea însăși o schemă formală a metalimbajului matematic. Dorința de a obține enunțuri „exacte, inatacabile“, specifică esteticilor „galileene“, prin mijloace controlabile, excluzând un anume tip de interpretare și evaluare, dorință „normală“ în epoca noastră, justificată de ineficiența modelelor normative ale esteticilor filozofice în fața artei moderne, își relevă însă ea însăși defectele: nu se poate totuși vorbi de artă fără interpretare, evaluare. Chiar în condițiile artei moderne, chiar în urma intervenției masive a „mass-mediei“, raportul artist — operă — public, oricare ar fi „comentariul“ explicativ care îl însoțește, se modifică mult mai puțin decât s-a scontat. Nici aleatorismul în muzică, nici happening-ul în teatru sau cinetica în plastică nu duc la modificarea totală a raportului, sau atunci când „spectacolul“ este lăsat arbitrar la îndemîna executanților apar cu totul alte opere, momentane, valoroase sau nonvaloroase, artistul fiind chiar cel ce execută „partitura“. De aceea, a socoti — din nevoia enunțurilor inatacabile — că arta se reduce la o „funcție comunicativă“, cu nimic deosebită de funcția asemănătoare pe care, în esență, oricare formă a conștiinței sociale o are, ne apare ca o tendință reduționistă. Transpunerea operei în termeni „de cod și rețea“, transpunere posibilă la nivelul oricărui „discurs“ uman, ne duce la pierderea unicității operei între opere și a valorii între valori.

De aceea, dincolo de sporul de cunoaștere pe care l-au adus, de viabilitatea unor metodologii utilizate, curente estetice analizate nu pot ajunge la o explicație categorială cuprinzătoare a dialecticii „obiectiv-subiectiv“ și „structură-geneză“ prin care își manifestă specificitatea valorile artei moderne. Excluderea principială a oricărei preocupări pentru valoare, din nevoia de exactitate, pe care o realizează, de exemplu, teoreticienii „științei artei“ (Kunstwissenschaft), nu poate fi valabilă, toc-



mai pentru că „a vedea clar“, cum o spune G. Lanson, presupune totuși a ajunge la valoare. Căutarea acelei obiectivități a „privirii“ care-l va împinge pe C. Fiedler să-și restrângă studiul la analiza categoriilor generale ale formei, pe baza principiului producerii realității în artă, nu duce însă neapărat la desprinderea obiectivității atât de dorite a valorii estetice. „Dezinteresarea“, separarea esteticului de artist, operate de „știința artei“, se vădesc a fi o cale printre altele, care, chiar dacă ajunge la formulări valabile (pe domenii delimitate), se împotmolește în propriile-i premise, ce o silesc la formulări sentențioase, inflexibile. Susținerea distincției între artă și frumusețe, identificarea abuzivă a acesteia din urmă cu valoarea și separarea consecutivă a artei de valoare, plină de sugestii metodologice, eșuează în aceeași perspectivă nivelatoare ca și alte concepții estetice.

Necesitatea deschiderii și flexibilizării cercetării în condițiile artei moderne face ca o explicație categorială cuprinzătoare să fie posibilă numai prin acceptarea relativității dialogului, prin acceptarea problemelor pe care dinamicitatea experienței estetice contemporane le ridică. Opțiunea pentru orizonturile relevate de materialismul istoric, în varianta teoriei estetice cea mai structurată, cum ne apare estetica lui G. Lukács, nu a fost, de aceea, întâmplătoare. Prin deschiderile sale, materialismul istoric permite întrevăderea posibilității depășirii „sintezei imposibile“ între structură și geneză, obiectiv și subiectiv. Pentru Lukács, creativitatea va fi asociată în acest context unui tip aparte de cunoaștere „antropomorfizantă“, opera realizându-se ca o „totalitate concretă“, cu o structură originală a cărei geneză îi deschide acces spre obiectivitatea valorii sale. Esteticianul marxist nu acceptă sublimarea raportului dialectic real între obiect și subiect, într-un raport ierarhic, de „substituire“, prezent în alte concepții filozofice, el dând un sens original înțelegerii și interpretării termenului de *subiectivitate*. Rolul subiectivității, gândită ca subiectivitate situată „la nivelul speciei umane“, devine esențial în sfera esteticu-



lui și artei, unde nu poate exista obiect fără subiect. Subiectivitatea „la nivelul speciei umane” nu numai că nu neagă obiectivitatea creației artistice, ci, dimpotrivă, o afirmă pe alt plan cu și mai mare putere. Eliberarea progresivă de imperativele vieții cotidiene, practice, concomitent cu creșterea rolului formelor dezantropomorfizante creează și nevoia raportării la realitate, în sensul conformării ei cu aspirațiile umane, ele însele cristalizându-se în timp, de la cele de tip magic sau religios, pînă la cele de tip artistic. Epurarea modurilor de concretizare a acestei nevoi de practicitatea imanentă originară dă acestora o semnificație pur umană, cu valoare de „relativă generalitate”. Rolul muncii (în sens generic) este major pentru fundamentarea explicației. Activitatea estetică este rezultatul unei desprinderi treptate de activitatea utilitară, stabilindu-se astfel o ordine a priorităților istorice. Astfel, ritmul în procesul muncii impune un „reflex subiectiv” ce constă în „consolidarea auto-conștiinței”, în sentimentul de plăcere și bucurie ce potențează actul de care se va desprinde în timp, autonomizându-se. Activitatea estetică apare din acest punct de vedere ca rezultat al unui complex proces istoric și nu drept facultate autonomă a spiritului. Separațiile de tip kantian între util și frumos (frumosul fiind ceea ce place „fără concept”) devin relative, geneza esteticului subliniind, dimpotrivă, întrepătrunderea lor originară. Funcția evocativă a ritmului sau ornamentului este dobîndită treptat, pe măsura dobîndirii autoconștiinței, adică pe măsura realizării posibilității de conformitate a conștiinței cu lumea și a ei cu sine însăși. Demersul constructiv lukácsian face aici posibilă rezolvarea „imposibilei sinteze”, adică a ceea ce fenomenologii numesc imparantezarea lumii reale, a intereselor practice care ne leagă de ea, prin urmare, depășirea dimensiunilor praxiologice ale vieții cotidiene și dobîndirea aceluși aspect așa-zis dezinteresat al plăcerii estetice. „De-realizarea” înseamnă și o concentrare a conștiinței asupra obiectului său (detașat de „contextul empirico-pragmatic”) și o analiză a reflexu-



lui său în conștiință, care îl ridică la dimensiunile lumii umane. Conceptul de „activitate estetică” devine piatra unghiulară a re-elaborării esteticii și axiologiei artei, făcându-le pentru prima oară realmente posibile ca împlinire deplină. Sugestiile altor teorii estetice pot fi acum, de aici, exploatate, reluate. În acest sens, intenționalitatea estetică, specifică artei în genere, apare ea însăși ca un rezultat al dezvoltării sociale. Ni se pare, de aceea, firească afirmația că în centrul oricărei teorii estetice trebuie să stea acest concept de activitate estetică și nu cel de frumos (care reprezintă o particularizare a lui). Lui Lukács îi apare astfel posibilă cuprinderea în esență a fenomenului estetic, arta devenind realizarea în timp a acelei „situări-în-centru” a omului, o îndepărtare tot mai accentuată de natură (trăsătură pe care am relevat-o ca fiind specifică artei moderne).

Este adevărat că Lukács nu a manifestat receptivitate față de formele pe care le îmbracă arta contemporană, unul din motivele secunde fiind aprecierea lui că în arta modernă burgheză, prin chiar orientările esențiale pe care și le propune societatea, este conferit un rol din ce în ce mai important individualității creatorului, iar uneori subiectivității lui particulare. Aplicarea, în funcție de această sintagmă, a cuceririlor sale teoretice ca și — probabil — cultul pentru un anume gen de artă clasică, îl duc la eșec pe acest plan. Însă, evident, obstacolele de care continuarea acestei atât de interesante deschideri teoretice se izbesc nu ne împiedică în recunoașterea semnificațiilor ei majore, în valorificarea superioară a principiilor sale metodologice din perspectiva explicării artei moderne cu realizările ei complexe. Estetica lui Lukács oferă certe posibilități de întemeiere a unei axiologii a artei, cuprinzătoare și flexibilă, capabilă, atunci când își depășește limitările inerente, să cuprindă și să determine teoretic felul specific de a fi al valorii în artă, mai ales în condițiile policentrismului impus de arta modernă, ale tendinței proprii acesteia de a figura prin realitatea estetică a universului ei autonom o lume aparte, comple-



mentară celei reale. Sugestia lui Sartre, a găsirii unei metode „progresiv-regresive“ ne-a apărut, de aceea, cu toate limitele modelului teoretic original, o cale prin care experiența estetică ar putea găsi fundamentarea ei în varianta concretizatoare a experienței critice. Desigur, deschiderea spre experiența specializată, cea a criticii de artă, nu exclude, presupune dimpotrivă, nivelul general teoretic, pe care aparent îl „trădează“.

\*

Întregul nostru demers se vrea o demonstrație asupra posibilității analizei valorii în arta modernă. Dificultățile unei asemenea întreprinderi țin de dificultățile perspectivelor de abordare alese, dar și de (și aceasta în primul rînd) evoluția fenomenului viu al artei pe multiplele ei planuri de realizare. O posibilă abordare constructivă începe abia de aici, din momentul în care o cercetare încheiată ne relevă un orizont de întrebări nou, un cîmp problematic mai larg. Deschiderile operate de estetica marxistă ne-au apărut ca deosebit de promițătoare. Ceea ce Marx, Engels și Lenin și-au propus în analiza praxisului, a activității umane în genere, devin soluții sugestive pentru explicarea experienței estetice a statutului operei de artă, ca univers specific, relativ autonom, rezultat al unui proces în care determinările mediului sînt sublimite. Intercon condiționarea, reciproca influență între elementul estetic și extraestetic dau astfel posibilitatea formulării, în urma experienței, a acelor judecăți care să justifice și să obiectiveze valoarea. De aceea, varianta lukácsiană, îndeosebi modul în care ea definește „activitatea estetică“ ne apare ca una din căile cele mai sigure pentru realizarea a ceea ce ne-am propus, adică pentru descoperirea unui orizont cu reale șanse de împlinire, al axiologiei artei. În măsura în care a reușit să convingă de acest lucru, în măsura în care a reușit să dezvăluie posibilitățile reale de explicitare a conjuncției specifice realism-modernitate din arta contemporană (fără excluderea diversității ei stilistice), ca și, să permită re-



cunoașterea rolului eminent al artei în societatea actuală, cercetarea de față și-a îndeplinit cel puțin unele dintre obiectivele sale. Celelalte, vizate desigur, vor trebui urmărite abia din acest punct, prin continuarea efortului de reelaborare teoretică și îndeosebi prin analizele concrete ale fenomenului atât de viu al artei moderne. Analize pe care bogăția, diversitatea stilistică ca și adâncimea ideatică a artei contemporane credem că le solicită și le merită.



## CAPITOLUL I

# EXPERIENȚA ESTETICĂ ȘI VALOAREA

---

O condiție — sine qua non — a distingerii valorii în artă este acceptarea dialogului cu opera. În măsura în care ea (opera) răspunde chestionărilor la care o supune conștiința — celălalt termen al acestui dialog — opera devine și valoare. Pentru că, inconfundabilă cu lucrul natural, rezultat al unui act de creație, opera este în același timp și ireductibilă la conștiință. Ea apare spiritului ca o relație axiologică, ierarhizată, complexă, ce impune și răspunde unor impuneri, ce satisface și creează nevoi de satisfacție. O relație ce se realizează în actul creației și se concretizează în actul recunoașterii și acceptării operei de către conștiință.

Conștiința este cea care însoțește actul germinării, dublându-l și echilibrându-l. În aventura creației, conștiința este judecătorul rece care acceptă sau respinge datele ipotetice propuse de fantezia creatorului. Fantezia creatoare a artistului este concomitent și dialectic distructivă. *Mai am un singur dor* se realizează într-o cascadă de variante metamorfozate succesiv, pe care Eminescu le va confrunta între ele, tentat mereu de altele. Conștiința are datoria să reifice, să fixeze și să încheie opera. Ea elimină formele posibile pentru forma reală, formele ideale pentru formele concrete în care se obiectivează opera. Conștiința dă finalitate și țel unei activități (creația) lipsită de finalitate, unei mișcări ce se vrea perpetuă în nestăvilirea ei. Scopul conștiinței artistice este opera, obiect finit, *res*, care poate sau nu poate să aibă valoare. De aceea, artistul (adevărat!) își simte opera mai degrabă ca pe un „lucru” care îi rezistă, decât ca pe o alteritate a spiritului său în contrarietatea construcției lui. De aceea un artist adevărat privind-și opera nu va spune niciodată : „Ce artist moare în mine”, ci mai degrabă : „ce operă moare”.



Artistul, creatorul de operă, se va examina întotdeauna în perspectiva valorii acesteia. Dedublat, el va fi nu numai conștiința creației care judecă jocul creator, ci și conștiința celuilalt, a alter-ego-ului (nonparticipant la acest act), spectator, ce se identifică cu societatea, cu un public pe care îl simte ca pe un ansamblu, real și imaginar în același timp. Imaginar, atîta vreme cît opera nu a prins contur definitiv, cîtă vreme nu s-a reificat; public căruia îi conferă imaginația sa debordantă și afirmativă, și real, deosebit de el, ca individualitate, dar coexistent lui și avînd în genere, mai mult sau mai puțin evidente pentru artist — aceleași aspirații, idealuri etc. Mai mult sau mai puțin evident în măsura în care, trăind într-o anumită epocă și în mijlocul unui anumit public (conștiință a epocii, în raport cu care opera își angajează dialogul), creatorul nu încearcă să propună prin această operă o anumită valoare pentru un public anumit, pe care el îl concepe și de la care așteaptă confirmarea sau infirmarea judecății și reflexiei sale asupra creației finalizate.

Creația nu poate „gîndi” un public care „acceptă orice”, adică un fel de moarte absolută în absolutizarea oricărei încercări (posibilități) de realizare a operei. Orgoliul creatorului izbîndește tocmai atunci cînd „publicul” (conceput) și publicul (real) nu coincid, și de aici se impune — cu atît mai mult — încercarea de a realiza (de a reifica), de a-și opune opere mai complexe, mai pline de semnificație, lui, ca un public viitor, asemenea valului ce precede celui din care se va înălța Venera cea născută din spumă. Acesta este paradoxul: dorind opera ca finalitate, ca *res*, artistul o dorește în același timp ca perfecțiune, ca ideal, deci ca mișcare continuă fără finalitate, către un public real, el însuși mișcător, el însuși pe acest plan fără finalitate încheiată în dialecticitatea sa. Opera încheiată este pentru artist refuzul mișcării, al idealului personal, posibil în multiplicitatea realizărilor sale posibile; este, totodată, quintesența posibilității ideale ce se supune ordinii reci a judecății o-



biective pe care conștiința artistică (martor al epocii și ferment ideologic al ei), o presupune cu necesitate. Opera nu este fundamentul afirmării individuale, ci, mai degrabă, fundamentul confruntării (al convertirii) și reificării individualității (ca individualitate autogenă) în mișcare reală. De aici și tendința de a realiza durată în timp a operei în principal în ordinea propusă de judecată. Venera născută din val nu mai este val; opera, rezultat al unui continuu dialog creație — conștiință devine *res*, obiect ce rezistă, ce durează. Rezistă conștiinței cu care dialoghează și se opune creației, încearcă să dureze în fața unui proces viu, continuu.

Nu se poate confunda existența operei ca obiect finit, ca durată în timpul obiectiv al istoriei, cu o existență naturală, mută. Creația implică finitudinea, reificarea, dar această obiectivare într-o „prezență” înseamnă ab initio că spiritul distinge existența reală a operei de oricare altă existență reală. Înseamnă că existența reală a unei opere nu valorează cu adevărat decât pentru că ea intră într-o ierarhie reală a spiritului; pentru că, fiind obiect, ea este în același timp și reprezentare. Neputându-se realiza altfel decât printr-un obiect real, opera diferă de obiectele reale prin faptul că ea nu există ca atare, ca operă de artă, decât în măsura în care este și obiect al conștiinței.

Înstrăinată sub fascicolul rece al conștiinței artistului de perpetuum-ul creației, opera își găsește dimensiunile existențiale finite — în mod total — în măsura în care angajează dialogul cu o altă conștiință căreia îi este adresată, conștiința publicului.

Pe acest plan și aici își capătă opera de artă statutul existențial deplin. Este operă de artă în măsura în care publicul o recunoaște — pe baza unor criterii proprii — ca operă de artă, cu alte cuvinte, în măsura în care îi conferă — prin plasarea într-o ierarhie deja constituită, valoarea. Aparent cel puțin, în privința operei de artă, existența și valoarea se confundă. Subliniem aparent, pentru că, dacă printr-o simplă constatare (a existenței operei) o plasăm în ordinea existenței, atunci când spe-



cificăm, în urma dialogului angajat cu conștiința, că este vorba de o operă de artă, ne referim concomitent și la ordinea valorii, deci la suma operelor pe care istoria artei le-a reținut. Dacă ordinea naturală nu este afectată de constatarea existenței ei, ca și de faptul că îi conferim sau nu îi conferim valoare, ea durînd indiferent de conștiința care o constituie ca obiect al cunoașterii și valorii, existența operei de artă nu poate fi concepută în afara ordinii valorii : de îndată ce unei opere de artă nu i se mai conferă valoare, ea încetează de a mai fi operă de artă. De aceea, în dialogul angajat cu conștiința publicului, judecata ce constată existența unei opere nu este suficientă, ba chiar devine anulantă, atunci cînd se rămîne la ea în perspectiva înțelegerii ei ca operă de artă, prin confuzia pe care o provoacă cu ansamblul ordinii existențiale. De aceea, dacă opera de artă face parte dintre obiectele ce pot fi instituite ca obiecte prin constatarea existenței lor obiective, devine operă de artă numai în măsura în care o supunem unei judecăți de valoare. Numai prin acceptarea polarității, prin acceptarea inițială a eșecului, ca și a succesului, deci prin acceptarea de la început a posibilității de a nu-și realiza destinul, o operă poate fi recunoscută și realizată efectiv ca operă de artă. Ceea ce înseamnă că acest „être“ este confruntat cu o ordine și o ierarhie stabilită în care poate să-și aibă sau să nu-și aibă locul.

Istoria artei conține numai operele realizate ca opere de artă. Istoria artei nu este și o istorie a eșecurilor artei.

Dar, se pune întrebarea, este oare absolută și incontestabilă această judecată de valoare ce dă statut de operă de artă unui produs artistic ? Este oare definitivă și indestructibilă ierarhia și ordinea în care este plasată o operă de artă, ca piatra pe care o așezăm în desăvîrșirea unei piramide ? Și ce fel de judecător ar fi atunci conștiința aceea a publicului care ar emite o astfel de judecată axiologică definitivă și sigură ?

În distanța pe care conștiința artistului și-o permite față de actul viu al creației nu se întrevede oare și ceva



mai mult decât dorința de a fixa un flux continuu într-o operă? Răspunsul poate fi că artistul dispune de o conștiință alterată, de o conștiință dedublă, atât în sensul participării ei la fixarea, la reificarea operei, cât și în sensul încercării de a se plasa în locul acelui judecător inflexibil, care conferă operei dreptul de a fi mai mult decât o existență pur și simplu, de a fi o existență de valoare, o operă de artă. Artistul adevărat, conștient plasat pe o poziție ideologică, știe în virtutea acestei dedublări că publicul său nu este un public social și istoric imobil, că nu are o structură concretă precis determinabilă și determinată. Engels are dreptate atunci când scrie că pe măsură ce sfera culturală pe care o investigăm este mai depărtată de sfera economică, apropiindu-se de cea a purei ideologii abstracte, „cu atât mai mult ea va prezenta în dezvoltarea ei accidentalități (și chiar particularități), iar curba ei se va desfășura în zig-zag”.<sup>1</sup> Numai o conștiință pseudo-artistică ar putea accepta realizarea unor opere concepute pentru un public strict determinat social și istoric, opere cu destinație precisă și cu un scop chiar nemărturisit, diferit de cel al artei de a încânta, șlefui, înnobila prin prezentarea într-o formă cu adresă sensibilă, a unor idealuri, principii sociale și etice înalte, umane în ultimă instanță, unui public în continuă primenire. Ori acest public mobil, ce dorește și refuză ceva, ce acceptă și respinge, este judecătorul imperios necesar validării operei ca operă de artă, pe care artistul, el însuși constrâns (conștient sau nu, direct sau indirect), de situația istorică și socială în care își realizează creația, să-i cunoască idealurile și aspirațiile, va încerca să-l seziseze ca alteritate (atunci când, judecându-și creația, o va fixa într-o existență, într-un „lucru”). Și tocmai din dorința de a cunoaște judecata acelui altceva pe care artistul îl intuiește și îl propune ca judecător operei, el și-l va opune în același timp, încercând să îl modeleze, să îi schimbe perspectiva axiologică. Înseamnă oare că în acest fel artistul este un individ ce iese — în sens negativ — din epoca sa, ce nu poate avea conștient o po-



ziție partinică? Într-un anume sens, orice artist adevărat iese din epoca sa, o depășește. Într-un anume sens, orice artist este un revoluționar. Și tocmai aceste încercări, ce subliniază mobilitatea valorilor în dialectica istorică a societății, ne permit să înțelegem că o operă de artă adevărată va triumfa chiar atunci când publicul contemporan „nașterii” ei o va refuza ca valoare și îi va refuza creatorului statutul de artist, desemnându-l fie drept un „modernist”, fie un „experimentator” rupt de realitatea socială a epocii. Ar fi inutil să reluăm un limbaj banalizat deja de polemicele pe care istoria artei și mai ales istoria artei moderne le consemnează. Încă o dată vom da dreptate lui Engels atunci când scrie, continuând afirmația menționată anterior, că : „dacă veți trasa axa mediană a acestei curbe (a evoluției sferei culturale într-o epocă determinată — n. n.), veți constata că această axă se va desfășura cu atât mai (aproximativ) paralelă cu axa curbei de dezvoltare economică, cu cât va fi mai lungă perioada (istorică) cercetată și mai amplu timpul (ideologic) tratat.”<sup>2</sup>

Artistul realizează o operă pentru a fi judecată de conștiința unui public pe care îl cunoaște parțial, ale cărui idealuri și aspirații le bănuie și le înțelege, dar pe care le simte mobile, perfectibile. Atunci când Eminescu își citea nuvela filozofică *Sărmanul Dionis* la „Junimea” el bănuia că cea mai mare parte a celor prezenți nu îl înțeleg. Pentru el, Titu Maiorescu, poate singura „conștiință” aptă să dialogheze cu opera, opus lui, în afara lui, era acea conștiință-martor care putea să îl înțeleagă și să medieze înțelegerea celorlalți, a publicului. Și poate că asemănător este și cazul lui Camil Petrescu atunci când spunea (e drept, referindu-se mai mult la opera filozofică) că secolul următor îl va înțelege.

Ceea ce nu înseamnă că toate operele pe care publicul le respinge vor suferi ulterior o mutație axiologică ce le va conferi statutul de operă de artă. Partida se joacă totuși în planul semnificațiilor multiple pe care artistul le gîndește ca acceptabile de către public și pe care publicul le-ar putea da „în această zonă de disponibilitate pe care



o constituie acel dincolo de limbaj“ cum scrie Robert Escarpit, fenomenul artistic rezultând „dintr-un echilibru — adecvare sau înfruntare — între constrîngerile situației istorice și libertatea lui ca semnificator. Dacă echilibrul este rupt într-un sens sau altul, nu mai există literatură sau nu mai există decît «literatură»“. <sup>3</sup> În zona aceasta de „adecvare sau înfruntare“ numai operele autentice pot realiza depășirea — temporară — a conștiinței publicului. O operă realizată pune publicul în situația de a-și judeca propria capacitate de judecată. Neașteptatul, necanonicul pe care o operă de artă autentică îl pune în fața conștiinței publicului depășește o explicație mecanică pe baza unor noțiuni ca „mod de reflectare“, „produs al condițiilor determinante“ etc. Opera autentică poate depăși condițiile „actuale“, prefigurînd moduri sau maniere de reflectare, atîngînd ceea ce scapă contemporanilor, acea „axă mediană“ de care vorbea Engels. Opera autentică își creează în timp un public cu care să poată dialoga, ceea ce ne permite să sesizăm dialecticitatea statutului operei de artă : dependentă prin „constrîngerile“ pe care situația istorică și socială le exercită — mai mult sau mai puțin mediat — asupra artistului în epoca sa și — concomitent — independentă de ea, depășind-o. În mod paradoxal deci, supusă conștiinței publicului ce o judecă și îi conferă valoare, deci fiindă axiologică și, în același timp, modelînd această conștiință. Eminescu își creează prin operă un public eminescian. Sadoveanu, cel care pare că spune tot ceea ce epos-ul popular conține — în nuce —, convertește prin elevație și manieră de realizare un public ce îl înțelege, deja, la o judecată superioară, în care opera își depășește condiția aparentă ; își sadovenizează publicul.

Nu înseamnă, cum s-a mai spus, că orice operă care actualmente nu este recunoscută axiologic va fi ulterior confirmată. Valoarea ce se conferă unei opere de artă — în timp — este rezultatul confruntării în acel „dincolo de limbaj“ între ceea ce ea propune și ceea ce se așteaptă. Opera autentică cere cu necesitate dialogul,



chestionarea. Recunoașterea valorii nu poate fi decât rezultatul unui proces interogativ pe care conștiința vie a publicului, acest judecător implacabil, îl inițiază. Eminescu va fi Poetul numai după ce opera sa va suprasolicita un public obișnuit cu anume produse, cu o anume ierarhie axiologică constituită. Poetul va fi Eminescu numai în măsura în care creează și incită o conștiință critică. O conștiință, este adevărat, care are o anume ierarhie a valorilor, o conștiință care, prin dialogul pe care este silită să-l poarte, transformă sau — pur și simplu — răstoarnă această ierarhie. Eminescu cel real cunoaște mai mult sau mai puțin profund această ierarhie, cunoaște, cum o vedește critic în *Epigonii*, toate celelalte opere din ierarhia căreia îi supune opera sa. Opera sa — așa cum o conștientizează prin realizarea ei în procesul creației — aparține acestei ierarhii, chiar dacă o revoluționează. Nici nu ar fi fost vorba de o operă eminesciană în afara acestei „piramide”. Ca meșterul Manole, Eminescu reclădește, cu aceleași pietre, o „piramidă” constituită de judecățile axiologice ale contemporanilor săi. O operă care nu intră în această ierarhie — a valorii — nu există ca operă de artă. Publicul — în evoluția sa socială și istorică — are această ierarhie și, în dialogul pe care conștiința lui îl angajează cu opera, se pune problema subliniată deja : a acceptării sau a respingerii, a acceptării într-o structură nemodificată a ierarhiei axiologice sau a adaptării ei la operă, a revoluționării ei. Conștiința publicului pare a fi în această perspectivă sinonimă cu istoria valorilor propuse, cu istoria, și ea în mișcare, a artei. Ceea ce înseamnă că fiecare mutație pe care o suferă domeniul artistic reclamă o transformare, o îmbogățire a experienței estetice a publicului și de aici posibilități noi de reorientare a dialogului conștiință — operă. Pentru că, dacă judecata de valoare constată existența acesteia, experiența estetică este cea care o permite și o face posibilă.

Experiența estetică trebuie gândită ca o experiență a obiectului estetic, a operei ; opera fiind — punct unanim acceptat — cea care o provoacă. Experiența estetică nu



trebuie confundată cu reacția sensibilă la operă. Nu reacția sensibilă este cea care îi conferă valoare. Ar fi inutil să începem aici o discuție asupra „sentimentului valorii”, care recunoaște o operă drept operă de artă. Judecata axiologică cere sezișarea formelor noi create și se realizează pe baza aptitudinilor pe care le are publicul de a surprinde aceste forme. Reacția sensibilă prezintă o manieră personală de a completa și însoți experiența res-ului estetic. Ea poate fi desemnată ca acea stare confuză, de natură strict subiectivă, care însoțește experiența obiectivă a operei. Reacția sensibilă este o stare a eului. Iată de ce confundarea experienței estetice cu reacția sensibilă riscă să propună în locul perspectivei obiective a operei o perspectivă strict personală și subiectivă. *Pe lângă plopii fără soț* a lui Eminescu este trăită în mod diferit de fiecare din lectorii săi, ceea ce ar însemna că acceptînd echivalența : experiență a obiectului estetic = reacția sensibilă, experiența estetică ar apărea ca dizolvată în mulțimea stărilor subiective pe care le trăiesc — nuanțat în funcție de o mulțime de considerente — o mulțime de lectori. Or, poemul eminescian este diferit de fiecare din aceste stări multiple pe care le provoacă. El este independent de ele și în afara lor și nu se confundă cu asociațiile, cu stările pe care le declanșează. Apare cu claritate faptul că manifestările subiective (de natură sensibilă) nu se confundă cu experiența obiectivă a operei (cu atît mai mult cu cît în acest caz posibila ierarhie axiologică ar dispărea în planul inform al n-subiectivității), ci, sînt (mai degrabă) efecte secundare ce fac mai confuză sau chiar se opun unei experiențe estetice obiective. Reacția sensibilă, afectivitatea nu poate surprinde structura formelor create. Obiectul estetic dispăre în magma sensibilității eului. „Trăirea fără concept” de care vorbesc unii esteticieni tradiționaliști se vedește a fi o formulă vidă de sens, cel puțin dintr-o anumită perspectivă : nu poți sezișa un obiect estetic printr-o stare ce dizolvă structura reală a formelor sale. Experiența estetică presupune ca primă instanță depășirea reacției sensibile, alterarea eului în realitatea structurală



a obiectului, dialogul — în cîmpul artei — cu opera. Ar fi o gravă greșală — constata L. Lavelle<sup>4</sup> discutînd poziția lui Nietzsche — „să se sacrifice existența de dragul valorii. Nietzsche, cel ce proclamă că omul „a făurit tîlcul lucrurilor“,<sup>5</sup> consideră în același timp valoarea drept o „exigență interioară“, ceea ce, în cazul operei de artă duce la suprapunerea și dizolvarea realității operei în realitatea „sensibilă“ a eului. Ar rezulta că reacția sensibilă este esența profundă a operei și că starea individuală ne conduce, în ultimă instanță, la descoperirea realității operei. „Din moment ce noi sîntem aceia care conferim valoare lucrurilor prin activități spontane cu tentă emoțională și neanalizabile rațional, ostile oricărei interpretări deterministe — sezisează cu justete L. Grünberg — valoarea nu are un fundament obiectiv, iar ordinea valorilor pe care o resimțim în experiența trăită nu mai poate constitui un ghid autentic pentru a justifica o ierarhie a preferințelor umane“. <sup>6</sup> Realitatea structurală a operei de artă, justificarea ei formală ar apărea în cazul acceptării poziției nietzsche-ene ca sinonimă cu vagul trăirilor subiective, cu starea nestructurată a manifestării sensibile a fiecărui subiect. Dacă opera este rezultatul dialogului dintre conștiința artistului și capacitatea sa creatoare tradusă într-un proces neîntrerupt de plăsmuire a formelor, experiența estetică trebuie să fie nu rezultatul unei reacții sensibile personale a publicului la operă — fenomen secundar ce poate însoți diverse tipuri de manifestare artistică — ci dialogul continuu dintre conștiința publicului și succesiunea spațială și istorică a operelor încheiate. Imaginea finală pe care opera existentă o propune este rezultatul unei metamorfoze critice într-o formă în urma dialogului amintit și nu o fixare de alternative imagistic-sensibile. Reacția sensibilă duce, ca în exemplul cu *Pe lângă plopii fără soț*, la deformarea formei într-o magmă afectivă în care chiar reacția afectivă a poetului nu s-ar mai putea recunoaște.

La fel de greșită ar fi însă și asimilarea experienței estetice cu actul însușirii — obiective — de către public a formei. Dacă Nietzsche gîndea corect că „omul a pus



valori în lucruri“, legînd valoarea de creație, el greșea legînd în mod absolut actul creării valorii de subiect („a evalua înseamnă a crea valori“<sup>7</sup>). Valoarea este rezultatul impactului dintre exigențele conștiinței publicului — traduse într-o ierarhie de idealuri, aspirații, dorințe etc de natură artistică — și răspunsurile pe care opera existentă le propune. A sugera că un public își însușește în mod pasiv (dar obiectiv !) structura formală a operei de artă înseamnă a priva conștiința publicului de realizarea temeiului valorii : judecata critică. Teoriile contemplării — ele însele cu vechi tradiții în istoria artei și a esteticii — permit depășirea teoriilor ce asimilează experiența estetică reacției sensibile, dar, în același timp, ne aruncă într-un dezastru asemănător : ele anulează posibilitatea gîndirii relației axiologice prin care opera de artă își dobîndește statutul, ca o relație „activă“, ca un dialog. Teoria kantiană a „dezinteresării“ estetice, reluată de Schopenhauer într-o formă radicală, concepe sesizarea valorii operei de artă ca pe o „ridicare la treapta indiferenței contemplative“<sup>8</sup>. Artă este rezultatul suprimării voinței, consecința fiind realizarea unei „reprezentări“ pure, senine, ce atinge Ideea, ducînd la starea de fericire. Opera de artă ne „informează“, în urma receptării ajungîndu-se „prin mijlocirea fanteziei pe care trebuie... s-o stimuleze“, scrie A. Schopenhauer<sup>9</sup>, la beatitudine, la fericire.

Or, plăcerea resimțită nu poate fi numai rezultatul jocului liber al fanteziei pe care „contemplarea“ formei de structurare a operei o stimulează. Fără un demers critic activ în esența sa nu se poate vorbi de experiență estetică. Beatitudinea nu ne poate permite să explicăm maniera în care ajungem la ea. Un poem al lui Eminescu ne poate crea acea stare „inefabilă“ de înălțare, de muzică a sferelor, dar nu putem explica prin propria noastră stare modul în care am ajuns la ea. Cu atît mai mult devine mai complexă problema în arta modernă. Putem avea un sentiment de uimire dubitativă în fața unui tablou al lui Țuculescu ; fără un proces de analiză, fără un dialog profund și prelungit între conștiința noastră



și opera structurată nu ne putem explica „starea“. Beatitudinea în urma contemplării este ceva mai mult decât rezultatul unei receptări pasive a cuvintelor sau culorilor „ce pun în mișcare imaginația noastră“<sup>10</sup>, este rezultatul unei judecăți axiologice ca urmare a unui raport activ cu opera. La fiecare confruntare cu o „existență“ de natură artistică, spiritul realizează și corectează un demers al judecății ce îi permite să atingă, printr-o înțelegere critică de natură particulară, starea înălțătoare a confundării în lumea operei, a desfătării în cuprinderea unei lumii apropiate și depărtate în același timp. Experiența estetică se vedește deci a fi un proces activ, o interacțiune între operă și public, al cărui produs va fi, în urma judecății estetice, valoarea estetică.

Experiența estetică presupune contactul, „întîlnirea“ nemijlocită a „lucrului“ real cu simțurile noastre. Perceperea operei este primul rezultat al acestei „întîlniri“. Nu putem însă simplifica conținutul experienței estetice reducînd-o la perceperea senzorială. Și tot o simplificare ar fi dacă am reduce conținutul de cunoaștere pe care ni-l furnizează experiența estetică la rezultatele cognitive ale acțiunii senzoriale. Cunoașterea realizată în urma interacțiunii senzoriale cu datul extern, obiectiv, se concretizează printr-o serie de operațiuni succesive care permit realizarea unei imagini cît mai fidele a obiectului cercetat: analiză, sinteză, abstractizare etc. Obiectul se constituie astfel ca obiect al cunoașterii în momentul în care acțiunea datului extern, obiectiv, asupra organelor de simț declanșează apelul la un sistem general de referințe, constituit anterior. În esență, același proces se petrece și la nivelul constituirii operei de artă ca obiect al cunoașterii estetice, numai că, spre deosebire de percepția obișnuită, „naturală“, obiectul estetic necesită ceva mai mult decât poate oferi sistemul general de referințe la care îl raportăm, solicitînd un sistem de referințe specializat. Este adevărat că se poate percepe un poem al lui Eminescu ca un simplu mesaj prozaic, ca o succesiune de cuvinte cu sens, sau chiar ca o succe-



siune de semne grafice ce denotă ceva. Se constituie astfel ca obiect semnificativ, în funcție de apelul la sistemul general de referințe pe care experiența (practica) anterioară l-a realizat și consolidat. Dar, în această perspectivă, se anulează orice posibilitate a „constituirii“ lui ca obiect estetic. De îndată ce referința se face specializat, poemul se constituie ca operă de artă aptă să dialogheze cu conștiința. Se știe că o anume ritmică există în orice poem, că se produce o anume grupare a silabelor și a cuvintelor, că se caută o anume corespondență fonică între versuri etc. Modul în care creatorul „mînuiește“ mijloacele tehnice, modul în care exprimă și încorporează sens în construcția ritmică permit distingerea formei de poem ales, situarea într-o clasificare determinată și chiar — prin sezișarea unor artificii, „particularități“ specifice, ce permit recunoașterea amprenteii personalității. Între un poem luat deja ca exemplu — *Pe lângă plopul fără soț* al lui Eminescu și un poem ca *Joc secund* al lui Ion Barbu, cîte distincții subtile se pot face plecînd de la modalitatea de construcție specifică, de la modul de încorporare a sensului, de la ritmica interioară. Este de ajuns ca în sistemul de referință specializat să fie cuprinse trăsături specifice curentelor din care fac parte cei doi poeți; elemente ce ne permit sezișarea metodelor proprii acestora, pentru ca cea mai simplă distincție — prin comparare — să poată fi realizată. Evident că percepția aceasta, sintetic specializată, trebuie să se finalizeze — în condițiile numite — într-o analiză ce poate fi mult mai adîncă, mai complexă. Sistemul referințelor specializate confirmă în ce măsură o operă este operă de artă prin descoperirea acelor elemente specifice și a mijloacelor proprii de construcție utilizate în realizarea ei. Ritmul eminescian ne poate mult mai ușor confirma că *Pe lângă plopul fără soț* este un poem perfect realizat, decît emoția — exprimată într-un fel sau altul — care însoțește lectura poemului. Descoperirea legăturilor între elemente, a manierei specifice de versificație, stilul ne îndreaptă de-a dreptul spre operă, făcînd abstracție de colateralități sau conse-



cințe. Așadar, percepția aceasta sintetică, pe care o putem numi percepție estetică, ne închide deasupra operei, impunându-ne ab initio sezișarea elementelor specifice ei și nu numai atât, ci și a relațiilor dintre ele. Percepția estetică realizează cu exactitate (atunci când sistemul de referințe specializat este sigur) procedeele, dispoziția elementelor, gruparea lor. Prin surprinderea interrelațiilor dintre elemente, a sensului încorporat lor, ea devine și o percepție de valoare. Devine, altfel spus, prima treaptă spre înțelegerea identității (cel puțin aparente) operă de artă — valoare. Percepția estetică circumscrie opera de artă — experiența estetică o validează ca operă (ca obiect estetic) și, în urma demersului critic al conștiinței publicului, o proclamă ca valoare.

Dar experiența estetică nu se poate confunda cu percepția specializată a obiectului de artă. Relația intimă cu opera, gustul nu se instituie în funcție de detalii pe care le realizează la nivelul operei de artă percepția estetică. Putem explica prozodic și stilistic *Pe lângă plopii...* de Eminescu, fără să îi înțelegem arderea intimă, fără să înțelegem poemul ca atare. Putem să subliniem anume elemente specific eminesciene, să socotim numărul silabelor în vers, să urmărim punctuația etc — elemente de rafinament tehnic, cum s-ar spune — fără să realizăm acea adeziune intimă cu poemul care este țelul operei de artă. Percepția specializată nu generează experiența estetică, dar o stimulează. „Gustul sigur“ despre care se vorbește când caracterizăm un critic sau un exeget este și rezultatul unei percepții cât mai precise în complexitatea ei, a operei de artă. Cunoașterea realizată pe baza percepției specializate poate impune anume perspective axiologice: cutare poem este superior stilistic altui poem, cutare structură prozodică este mai originală etc. Dar aceste perspective sînt rezultatul unor judecăți constataive fundamentate pe specializarea percepției. Experiența estetică presupune acea intimitate cu opera în care valoarea este nu numai recunoscută dar și asumată. Percepția estetică pune deci problema valorii; ea nu o rezolvă.



Cum se realizează atunci experiența estetică? Funcționează ea cumva ca suport al unui dialog de tip particular între conștiința publicului și operă? Și dacă răspunsul este da, atunci cum?

Percepția estetică pune problema valorii, prin apelul la un sistem de referințe specializat. Ea apare ca o modalitate de surprindere a caracteristicilor generale ale operei de artă, cu nuanțări în privința aspectului tehnic, prozodic, stilistic. Așa cum s-a mai spus, cunoașterea realizată prin intermediul ei îndreaptă spre valoare.

Sistemul de referințe conține principiile tehnice de realizare a operei. Dar ajung oare aceste principii pentru a surprinde o operă în individualitatea ei irepetabilă? Fără îndoială ele ne permit nuanțări, orice abatere de la principiile prozodiei — de exemplu — putînd fi considerată ca o particularizare atunci cînd devine frecventă într-o operă. Se poate spune că un artificiu tehnic este propriu unui creator, se poate arăta că cutare ritm este predilect etc. Din această perspectivă opera este privită într-adevăr ca o operă concretă, dar înseamnă totuși acest lucru că am surprins-o în individualitatea ei esențială? Se pune în această situație problema găsirii acelei modalități care să permită surprinderea în operă a ceea ce principiile generale de referință nu pot surprinde: ineditul, unicul, incomparabilul. Și aceasta pentru că orice operă autentică este mai mult decît o compoziție în funcție de reguli generale prestabilite. Fiînd rezultatul unui proces viu de creație, ea este — tocmai de aceea — și fantezie, invenție. Versurile lui Ion Barbu: „Cimpoiul veșted luncii sau fluierul din drum / durerea divizată o cîntă-ncet, mai tare / dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare / și unda logodită sub cer vor spune: cum...” pot fi analizate corect stilistic sau prozodic, dar nici unul din mijloacele de analiză nu ne va permite să ne explicăm de ce simțim acea uimire dubitativă, acel sentiment al inefabilului în fața unui vers (...a humei despuiare...) la care aderăm, apropiindu-ne opera și implicit recunoașterea valorii ei. Cunoașterea realizată pe



baza percepției estetice se vădește deci insuficientă, deși permite anume concretizări, prin faptul că, cu cît sistemul general de referință (principii, legi ale prozodiei, sintaxei, stilului etc) este mai complex, deci cu cît perspectiva specializată, tehnică, ce generează un tip de cunoaștere adecvat este mai largă, cu atît mai mult ne îndepărtăm de elementul ce caracterizează opera în esența ei, acel „irepetabil“, acel „inedit“, deși realizăm o serie de nuanțări, uneori spectaculoase. Care ar fi atunci acea modalitate de instituire a dialogului de tip particular, pentru că nici încercarea de surprindere a operei dintr-o perspectivă teoretic generală nu este mulțumitoare? Cunoașterea teoretică (din planul estetic) ne-ar putea furniza categorii în care să fixăm trăsăturile operei, dar ne permit oare acestea să realizăm „individualitatea ireductibilă“ a acesteia? Prin generalitatea ei, cunoașterea estetic-teoretică duce la același rezultat ca și cunoașterea realizată pe baza percepției specializate: indiferența față de unicitatea operei, deci față de elementul central al valorii ei. Experiența estetică veritabilă presupune deci atît depășirea „proiectului tehnic“ pe care îl realizează percepția estetică cît și a perspectivei abstract-generale pe care cunoașterea teoretică ne-o propune. Ar fi vorba, deci, de o cunoaștere particulară a particularului, cunoaștere care să sezeze unicul în individualitatea lui, descoperind, proclamînd și asumîndu-și în același timp valoarea. Ceea ce ar însemna — într-un anume fel — o recunoaștere a afirmației că realitatea operei de artă ca obiect estetic este consistența ei în sensibilitate. Opera de artă ne furnizează perceperea unui obiect ce este concretizarea unei idei, acel „quid“ pe care nici reacția afectivă, nici simpla cunoaștere pe baza unei percepții tehnic-specializate nu-l poate depăși. Am putea considera în acest caz că cea mai adecvată modalitate de a cunoaște opera (de a o realiza ca obiect estetic), este o viziune concretă, o apropiere prin simpatia individuală, considerînd că dacă opera este o quid-itate, cel care o percepe trebuie s-o perceapă de asemenea, ca o quid-itate,



adică să realizeze o unire a simpatiei sale (concrete) cu particularitatea operei într-un act unic de cunoaștere care constituie obiectul estetic. Aceasta înseamnă însă că nu se poate realiza judecata, ca raport la o ierarhie istoricește constituită (ceea ce anulează însăși perspectiva recunoașterii particularității și unicității operei de artă, gândită de Engels ca accidentalitate construită în planul ideologic în raport cu planul real, economic), orice posibilitate de a situa opera într-un câmp al valorilor pierzându-se în acest erotognosis individual. Or, opera, pentru a se constitui ca obiect estetic, are nevoie de acea perspectivă socialmente constituită, care este valoarea. Ipoteza identificării experienței estetice cu pasiunea gnostică pe care percepția unei opere de artă o trezește în individ cade de la sine.

Trebuie recunoscut că luând în discuție termenul de „viziune concretă” a operei, deschidem totuși perspectiva aprofundării discuției și în altă direcție. Pentru că, dacă acceptăm acea viziune concretă a operei, ca fundamentare a experienței noastre estetice, trebuie să găsim modalitatea în care ea devine, concomitent, și cale spre evaluare, adică dialog cu conștiința publicului ce printr-un act de judecare transformă „viziunea concretă” într-o valoare, cu alte cuvinte, o convertește printr-o apropiere mai mult sau mai puțin nuanțată în unicitatea ei într-un dat quasi-obiectiv care este valoarea operei. În sens strict, „viziunea concretă”, ca descoperire individuală a operei, nu poate permite realizarea evaluării. Putem avea sentimentul valorii, dar nu putem să definim această valoare ca o valoare sigură. Revelația, viziunea concretă care ne permite o evaluare spontană și personală, nu ne fundamentează cu certitudine existența valorii ca dat obiectiv, recunoscut social. Sigur că, de îndată ce, posedând un sistem de referințe specializat, considerăm că *Timbru* al lui Ion Barbu este un poem, îl constituim individual, ca obiect estetic, printr-o „viziune concretă” („...dar piatra-n rugăciune, a himei despuiare...”.) ce ne dă sentimentul valorii, dar nu putem avea certitudinea că ceea ce fiecare simțim ca o valoare, este recunoscută



ca atare de către conștiința publicului, singura ce poate transforma — printr-un proces complex — un sentiment al valorii într-o valoare. Este deci necesară depășirea și completarea acestei situații, a apropierii concrete de operă. Ca să se valideze, experiența estetică reclamă ceva mai mult decât ne poate furniza „viziunea concretă”; ea cere o verificare — și o certificare — obiectivă. „Viziunea concretă” provoacă și susține o evaluare personală; în planul obiectiv al recunoașterii valorii, aceasta înseamnă o punere a problemei ei, nu o rezolvare. Și dealtfel în istoria artei abundă exemplele de concordanță sau neconcordanță între evaluările personale pe care această viziune concretă le provoacă și validările anterioare sau ulterioare ale publicului. „Viziunea concretă” îl determină pe Macedonski să nege valoarea poemelor eminesciene, sau pe Iorga, în a sa revistă *Cuget clar* să exemplifice „cum nu trebuie scris” cu poemele lui Arghezi, proslăvind în același timp pe qvasi-necunoscuta Adelina Ciocîrdei. „Viziunea concretă” nu presupune deci asumarea automată a valorii — ca valoare socialmente constituită — ci asumarea, printr-o judecată de existență — a unei valori — rezultat (mai mult sau mai puțin evident) obținut în urma unei evaluări personale. Or, problema este sezisarea acelei valori ce se constituie pentru public, ceea ce face ca evaluarea personală să coincidă (mai mult sau mai puțin) cu evaluările pe care le realizează grupul social din care facem parte, clasa etc. „Viziunea concretă” este o modalitate de a trăi opera ca „realitate unică”, imposibil de transpus într-un sistem logic, de a o sezișa ca o posibilă valoare, dar legînd prin individualizarea ei, valoarea de structura concretă a operei, face ca această valoare să nu mai fie rezultatul unei proiecții (de natură socială), ci al unei apropieri, al revelației personale. Ceea ce ne lipsește este posibilitatea de verificare obiectivă a constituirii obiectului estetic sau, în alt plan, a valorii. Pentru că, așa cum s-a exemplificat mai înainte, viziunea ne pune în fața structurii concrete a unor opere inegale, neputînd justifica constituirea lor ca obiecte estetice, decât pe baza unor evaluări personale.



Experiența estetică presupune însă o ierarhie obiectivă pe baza acestor structuri concrete ale operei și nu o cădere în subiectivismul axiologic. Dacă se exclude această perspectivă se vedește că „viziunea concretă” nu ne îndepărtează prea mult de teoriile intuiționiste, de Schopenhauer, Lipps, Worringer (cu opoziția între abstracție și intropatie), Volkelt etc. Ca valorile unei mări, valorile estetice ar avea o existență unică și în continuă mișcare, fiind altele la nesfârșit. Experiența estetică presupune o fixare (relativă) a lor, o tendință a acestora de universalizare și o justificare obiectivă a acestei tendințe. Ea nu se reduce nici la această apropiere prin simpatie, erotognosis, viziune concretă etc, nici la o cunoaștere rece, logică, care ar putea transpune obiectul estetic în conexiunile unui sistem conceptual. Presupunând opera ca un obiect specific (unic în specificitatea sa) și o cunoaștere adecvată a concretitudinii lui, ea cere și o conștiință capabilă să recunoască și să constituie, universalizând prin aceasta valoarea pe care calitățile obiectului o propun, o proiectează în fața ei. „Viziunea concretă” dă dimensiunea apropierii sensibile, a asumării sau respingerii individuale a unei opere. Când nu este dublată de acea percepere specializată și, mai mult decât atât, când nu este fundamentată pe o cunoaștere specializată, ea se reduce la un eveniment psihologic, o „trăire”, evanescentă prin definiția sa. „Viziunea concretă” presupune deci confruntarea continuă între starea sensibilă pe care o provoacă obiectul estetic și cunoștințele noastre. E vorba însă de un sistem de cunoștințe ce generează o cunoaștere largă și specifică în același timp, este vorba de raportarea la o tablă de valori estetice constituită social. Dialogul dintre sensibilitate și cunoaștere, în măsura în care poate fi controlat, devine fecund pentru experiența estetică. Dar cine și cum exercită acest control? Să fie oare apanajul unei conștiințe ce dispunând de principii a priori operează atunci când — cum susține M. Dufrenne, — „esențele se dezvăluie în istorie”?<sup>11</sup> O conștiință ce transcende individualitatea, fiind rezultatul reținerii istoriei artei în ansamblul ei?



Trebuie să admitem că, pedalînd pe o asemenea explicație, ne-am îndepărta de la țelul propus : demonstrarea obiectivității experienței estetice și a modului real de constituire a valorii în artă. Este adevărat că experiența estetică are un caracter sintetic. Marx a arătat că — totodată — ea este și ateoretică : o combinație de elemente emotive, senzuale și intelectuale. Și aceasta, subliniind că însușirea artistică a realității este deosebită cu totul de cea intelectuală sau religioasă. Pe acest plan, Marx <sup>12</sup> găsește și răspunsul la întrebarea anterioară. Simțul estetic apare în procesul istoric al muncii și se realizează ca o facultate specific umană. Simțul estetic se dezvoltă în procesul de perfecționare a îndemînării omului în muncă, rezultatul acestui proces fiind stăpînirea lumii materiale atît practic cît și teoretic : „Jocul forțelor materiale și spirituale proprii permite «reproducerea» lumii fizice pentru o folosire armonioasă și pe măsura (Mass) omului, în timp ce se exteriorizează capacitatea ludică <sup>13</sup>. *Homo faber* este pe cale de a deveni *homo ludens*.” În sensul cel mai strict, simțul estetic apare ca rezultat al unei dezvoltări succesive. În măsura în care omul se eliberează de practică (relativ) el capătă o anume autonomie (relativă), relevîndu-se un „proces de interiorizare care derivă tocmai din cel de exteriorizare (producția de obiecte), ce capătă relief într-o anumită fază în care au fost modelate noi potențialități, printre care atitudinea estetică potențială“ <sup>14</sup>

Constituirea obiectului estetic relevă conștiinței această potențialitate a atitudinii estetice. Caracterul sintetic al experienței ne-o prezintă nu numai ca rezultat al unei „viziuni concrete“, bazată pe o percepție specializată și provocînd spontan o evaluare personală, ci și ca o continuă confruntare cu experiența artistică în genere, cu „procesul de interiorizare“ în ansamblul lui. Valoarea unei opere este recunoscută în funcție de planul celorlalte valori, în funcție de experiența artistică concretă și procesuală a societății. Această experiență este garanția valorii. Nu simpla punere în relație a unei conștiințe cu o operă constituie obiectul estetic. Experiența este-



tică cere preexistența unei ordini a valorilor și, mai mult, posibilitatea comparării acelei „realități unice“ care constituie personalitatea și ființa unei opere (și deci — până la urmă, valoarea sa), cu celelalte opere, cu alte valori. Pentru că, dacă nu ar exista posibilitatea unei conștiințe estetice (socializată), a artei, nu ar mai exista nici posibilitatea depășirii subiectivismului individualist. Cum am mai fi recunoscut valoarea reală a *Psalmilor* lui Arghezi, a *Jocului secund* al lui Ion Barbu sau chiar a *Luceafărului* lui Eminescu, dacă, dincolo de cunoașterea concretă și evaluarea spontană de rigoare, nu am fi avut posibilitatea raportării lor la ordinea valorilor estetice existente, a comparării lor cu celelalte opere (și pe etape istorice în „accidentalitatea“ lor, a comparării lor între ele). Experiența estetică pare a implica existența — cu necesitate — a unui sistem cultural care să ne permită apelul pomenit deja la alte opere. Fundamentată pe un simț estetic socializat, cum sublinia Marx — ea se finalizează prin posibilitatea raportării continue a propriilor noastre judecăți de valoare la alte judecăți. Ca modalitate de comunicare a atitudinilor prin confruntarea judecăților axiologice, experiența realizează acea încadrare, ordonare într-o ierarhie a valorilor estetice reale. Judecata axiologică urmează cunoașterii concrete realizată prin perceperea specializată a operei. Dar, judecata se poate schimba fie prin confruntarea cu alte judecăți, fie chiar în urma ordonării și confruntării experiențelor succesive cu operele. Dacă ne-am încadrat experiențele individuale în dinamica sistemului cultural, vom sesiza — în măsura în care sîntem capabili să ne însușim dinamica (socială) a valorilor sale, să realizăm acel proces de „interiorizare“, cum l-a numit Marx, — că pe măsură ce ne apropiem de noi opere, tinzînd să le constituim ca obiecte estetice, perspectivele axiologice anterioare se modifică. Un poem al lui Minulescu, de exemplu, ne poate permite o anume judecată axiologică datorată experienței noastre estetice, dar, dacă experiența continuă, această judecată este modificabilă în urma lecturii altor opere, să zicem, în cazul nostru, a unui poem al lui Marin Sorescu.



Lectura altor opere ne permite, prin constituirea unor noi obiecte estetice, îmbogățirea cunoașterii: judecățile noastre de valoare sînt confirmate sau infirmate.

Obiectivitatea unei valori se va realiza, deci, și ca urmare a posibilității de a depăși judecățile axiologice individuale. Această posibilitate este dată — în cadrul sistemului cultural determinat — de comunicarea și confruntarea judecăților noastre. Ceea ce presupune totuși existența de la început a unei anume sinonimii (relative) a perceperilor estetice, adică — cel puțin — aceeași etapă de „socializare” a simțului nostru estetic. Înseamnă, din această perspectivă că, dacă există cunoașteri asemănătoare, viziunile concrete pot fi diferite, impunînd judecăți diferite. Iar judecățile sînt comparabile și controlabile prin comunicare. Judecata axiologică ce se integrează și rezultă în experiența estetică, permițînd compararea și precizarea valorilor, este cea care dă, prin aceasta, posibilitatea unui grad de obiectivizare a gustului: valorile constituite și recunoscute social. Ni se pare clar, în acest moment, că experiența estetică este — ab initio — o experiență de natură socială sau cel puțin o modalitate de implicare a socialului într-un act ce apare strict individual. „Viziunea concretă” asupra unei opere implică, pentru a o realiza ca obiect estetic, transcenderea prin judecată a realității ei unice — ce se arată în contactul individual sub masca imediatității. Chiar dacă prin faptul creației ca atare, opera este — stricto sensu — un act individual — creatorul se mișcă într-un sistem cultural și social determinat. Iar percepția pe care publicul o realizează individual nu este o relație directă. Între public și operă se interpune același — sau altul — sistem de valori și activități sociale. Reacția hedonistă ce pare pur spontană în fața unei opere nu este decît aparent o manifestare spontană. În spatele ei se ascunde un întreg sistem de raporturi și referințe constituit, o perspectivă culturală deja stabilită. Reacția pe care ne-o declanșează un poem al lui Eminescu, oricît ne-ar apărea ca o manifestare spontană a sensibilității noastre, nu este aceeași cu aceea pe care ne-o declanșează lec-



tura unei imitații eminesciene, chiar dacă epigonul a realizat-o perfect. Istoria formării noastre ca *homo aesteticus* și ca *homo aestimans*, în sens larg, istoria „socializării” noastre ca indivizi, ne canalizează reacția, ne guvernează și specializează sensibilitatea. Opera „ne place” nu pentru că domină și determină reacția instinctivă a sensibilității noastre, ci pentru că, reacționînd sensibil la ea, o integrăm concomitent — pozitiv sau negativ — într-un sistem constituit, o raportăm la principiul acelui sistem. (Marx arăta dealtfel că : „Dacă vrei să te bucuri de artă, trebuie să fii o persoană cultă din punct de vedere artistic”).<sup>15</sup> Am fi greșit înțelegeți dacă s-ar crede că actul acesta este tradus într-o judecată de conformitate cu un principiu artistic (sau cu o valoare), abstract, inflexibil. Deși nu este vorba de sensibilitatea noastră naturală, deși excludem aparența afectivității, erotognoșisul, deși implicăm „memoria noastră culturală” și prin aceasta piramida de valori a societății, care ne-a format, nu excludem capacitatea noastră ludică, nu excludem participarea noastră la operă ca o totalitate în individualitatea ei și a noastră. Numai prin raportarea acestor totalități care sîntem se poate realiza experiența estetică ca o experiență deschisă. Pentru că, dacă contactul cu opera presupune plasarea ei într-un cîmp intențional, relația ei cu „memoria noastră culturală”, cu experiența noastră artistică, presupune în același timp, deschiderea, flexibilitatea, condamnarea oricărui principiu abstract. Memoria culturală informează și (se) formează continuu, conștiința estetică fiind nu numai conștiința operelor și a valorilor constituite, ci și a celor ce se constituie, a celor viitoare. Teza sensibilității naturale, a reacției instinctive, ca și teza judecății de conformitate cu o valoare verificată nu se pot, prin urmare, susține. Ca experiență deschisă, experiența estetică este o activitate — rezultat al convergenței unui complex de factori socio-culturali și psihologici. Numai că, atunci cînd se realizează parțial, ea poate duce la prejudecată, la supunerea operei ce se constituie ca obiect estetic fascicoului rece al unui principiu imuabil. A spune



că opera de artă „trebuie să fie așa sau așa“ în funcție de conformitatea cu o schemă prestabilită, ține de o anumită incompetență culturală. Convenția anulează experiența din perspectiva cea mai complexă a ei : perspectiva critică. Deschiderea pe care o subliniam mai înainte, nu înseamnă, din acest punct de vedere, acceptarea oricărui produs (eventual subprodus) artistic. Prezența în relația public-operă a intermedierei pe care o exercită cultura și istoria artei este elementul fundamental în asimilarea amintitei perspective. Evident, nu și singurul, demersul critic realizându-se de la raportarea conștientă în planul ideologiei determinante pînă la planul strict tehnic al perfecțiunii formale, asupra căruia vom mai reveni.

Care sînt, deci, modalitățile în care experiența estetică se validează și ca implicație în tendința artei de a se reînnoi continuu ? Cum putem demonstra deschiderea ei nu numai către trecut, dar și către viitor ? Desigur, afirmația lui Marx : „Dacă vrei să te bucuri de artă, trebuie să fii o persoană cultă din punct de vedere artistic“ legitimează cele susținute mai înainte, dar, totodată, ne permite să medităm și la un posibil răspuns la întrebarea ce ne-am pus-o. Dealtfel, Marx sugerează acest răspuns atunci cînd prevede — în procesul evoluției societății către o societate dezalienată, o societate umană — autorecuperarea omului în condițiile unui înalt nivel de productivitate și cultură, ca *homo ludens*. Munca, gîndită de el ca „*selbsttätigung*“, ca activitate creatoare voluntară (și individuală), capătă un caracter estetic, posibilitățile omului fiind universale. Evident, Marx situează această perspectivă în condițiile epocii comunismului, cînd ființa umană își atinge acea „*menschlichen Wesen*“ (esență umană), o concluzie în privința strictă a problemei pe care o discutăm fiind însă conținută. Și aceasta, bazîndu-ne, în principiu, tot pe o afirmație marxistă, și anume, că apariția și dezvoltarea structurii specifice a artei necesită „cel puțin o independență limitată față de context (adică de producție)“<sup>16</sup>, independență care se accentuează pe măsură ce omul supune tot mai



evident și transformă natura. Într-adevăr, prin natura ei, arta este permanent revoluționară. Aspirația creatoare spre o continuă reînnoire este o reacție la o anume acumulare culturală (a artistului, a publicului), o manifestare nemediată a caracterului ei ludic. Orice răsturnare a principiilor estetice stabilite nu se poate defini prin raport cu o stare naturală, ci prin raport cu tendința artei de a se autodepăși. Și răsturnarea apare necesară atunci când principiul — sau principiile — sînt resimțite ca artificiu în raport cu o nouă stare, ea însăși în ultimă instanță artificială.

Arta modernă pare că pune în modul cel mai acut problema restructurării experienței estetice în sensul deschiderii discutate anterior. Efortul artistului contemporan de a realiza o operă incomprehensibilă la o perspectivă logică tradițională este și condiționat și necesar istoric. Opera concepută ca o entitate ireductibilă, cu o logică proprie, reclamă, pentru a deveni obiect estetic, o experiență nuanțată și reconsiderată permanent. Aparenta reîntoarcere la origini, la elementar, cerută și de o accelerare a stărilor „artificiale” prin care a trecut arta, este, pe bună dreptate, aparentă, din moment ce experiența estetică se vedește ea însăși a fi fundamental diferită de cea originală, naturală, simplu ludică. Pentru că, deși proclamă regăsirea tonului pur al naturii primare, eliminînd tradiții, principii și logică, deși clamează eliminarea oricăror elemente cognitive sau afective, arta modernă reprezintă o îndepărtare maximă de natură, un efort cognitiv extrem în realizarea principiilor pe care și le-a propus. Din acest punct de vedere, experiența estetică contemporană ne apare ca o suprasaturare a unei experiențe artistice existente deja. „Dicteul automat”, atît de drag suprarealiștilor, „lucrurile” noului roman etc. — ca să exemplificăm la întîmplare — implică nu numai conștiința acelei reintegrări pure în natură prin dobîndirea unei stări ludice inițiale, ci și conștiința receptării critice a întregii istorii a artei. Se validează încă o dată afirmația că simțul estetic definit de Marx ca „simț mineralogic”<sup>17</sup>, este rezultatul unei acumulări suc-



cesive și continue. Reclamîndu-se de la o realitate particulară în evoluția ei, opera de artă modernă se adresează unei sensibilități specifice epocii sale și propune prin aceasta o imagine proprie asupra omului contemporan.

Este evident că arta modernă solicită, prin însăși determinarea ei istorică, mai mult decît arta clasică, experiența noastră estetică. Și cu cît mai mult reclamă ea eliminarea înțelegerii, pentru regăsirea stării de trăire naturală a extazului estetic în puritatea sa, cu atît mai mult solicită înțelegerea (elastică) a principiilor sale, atitudinea estetică principială (nu abstractă), prin apelul la o întreagă istorie. Tocmai în virtutea acestei solicitări conținute, opere de artă moderne nu ajung, de îndată ce sînt supuse conștiinței estetice a publicului, să fie imediat acceptate. Și aceasta, pentru că, la fel ca în oricare epocă istorică, gustul tinde să capete delimitări ce pot fi teoretizate și care, probabil, vor fi, la rîndul lor, răsturnate. Această tendință de trecere de la o stare de acceptare și înțelegere confuză la o anume delimitare conștientă a ceea ce numim „gust“, dialectica dintre opera vie ce tinde să se expliciteze printr-un principiu (sau principii) la care aderă, și principiul (sau principiile) estetice ce impun gustul sau opera, demonstrează că, în ultimă instanță, experiența estetică este inițiată și finalizată de către o conștiință ce se vrea teoretică, conștiința estetică, în accepțiunea ei cea mai largă de conștiință obiectivă a valorilor artei.

Se poate susține că arta modernă, fiind expresia epocii noastre, este direct asimilată de către omul acestei epoci, conștiința estetică modernă (ce apare ca procesualitate) avînd un rol secund, ulterior. Gustul își cere însă continuu acei parametri ce țin de istoricitatea experienței estetice, își impune (conștient sau nu) o anume perspectivă teoretică. Nefiind acum în nici un caz spontan, el implică alegerea și decizia și, prin aceasta, conștientizarea pînă la urmă (sau de la început) a unui principiu director (ce se justifică social pentru determinarea



valorii), destul de elastic ca să realizeze echilibrul între operă și public. Ceea ce înseamnă că relația dintre opera de artă modernă și publicul său este o relație ce se constituie complex, în funcție de complexitatea artei înseși și de perspectivele pe care le propune. Nu pentru că trăim în aceeași epocă cu Nichita Stănescu ne plac cele 11 *Elegii* ale lui — așa ne plac și poemele lui Eminescu — ci pentru că elegiile stănesciene se definesc în raport cu gustul nostru, care le-a ales în funcție de modul în care ele ne exprimă și în funcție de perspectiva istorică a artei care ne-a făcut să cunoaștem și să ne placă, în primul rând, poemele eminesciene. Pe fondul conștientizării noastre, ca oameni ai unei anumite epoci (formați în ea, avînd, în esență, trăsăturile ei), al preceptelor teoretice pe care arta și le-a impus în devenirea ei, al înțelegerii actuale a posibilităților creației, ne place Eminescu, dar ne place și Nichita Stănescu. În virtutea acelei relative autonomii de care vorbea Marx, succesivele formule artistice se definesc deci nu atît de mult ca rezultate necesare ale dezvoltării sociale (economice) într-o epocă determinată istoric, ci, ca o opțiune a acelei epoci, a oamenilor săi. Din acest punct de vedere, se poate spune că fiecare epocă își are arta pe care o merită. O asemenea afirmație ar fi însă injustificabilă dacă am elimina experiențele anterioare ale artei, dacă am considera că o artă nouă, impusă — mediat — de transformările sociale, de schimbarea sau deschiderea publicului, este rezultatul unei sezișări instinctive a epocii, un fel de început absolut pe un teren gol.

Poate de aceea, mai mult decît oricare etapă anterioară a istoriei ei, arta modernă presupune exercițiul judecății estetice. Gustul modern depinde de înțelegerea principială și, prin urmare, și critică, a artei moderne, ca rezultat (istoric) al unei anume dezvoltări (istorice). Evident, cunoașterea nu este elementul central al experienței noastre estetice, ci fundamentul ei. Opera pe care experiența ne-o relevă ca obiect estetic poate fi în acest caz explicitată. Ceea ce, chiar dacă nu duce (cum, desigur, poate fi normal în anume cazuri) la asimilarea organică



a acestui obiect, demonstrează cel puțin necesitatea calificării. Gustul modern nu este — orice s-ar spune — o reacție instinctivă ci rezultatul unei conștientizări a istoriei și principiilor artei.

Experiența estetică devine deci o experiență critică, deschisă, în care eroarea este posibilă, ba chiar necesară, realizând, printr-un complicat feed-back, regăsirea în fața obiectului estetic, a valorii. Nefiind o reacție instinctivă, experiența nu este însă nici o operație de tip științific, o operație logică, deschiderea realizându-se la un nivel concret: discutarea operei în raport cu alte opere, recunoscute ca valoare. Este o experiență reflexivă și apelul la valoare este sursa și finalitatea ei. Iată de ce rolul judecății estetice apare cu atât mai necesar. Principiul care ne permite evaluarea — și care trebuie, pentru a se justifica, să fie estetic — relevă nonvalori acolo unde iluzia sau dogma le proclamă, impune valori acolo unde reacțiile imediate, „spontane“, nu le-au recunoscut. Cunoașterea acestui principiu ne furnizează sau ne refuză argumentul judecății, atunci când este sau nu este valabil. Cunoașterea principiului, ce poate fi într-un anumel socotită calea spre cunoașterea „ideii“ operei, poate duce, în cele din urmă, prin exercițiul judecății, la realizarea acelei experiențe reale de care depinde recunoașterea valorii unei opere, de atâtea ori jertfită unor condiții aleatorii, extraestetice.

Cunoașterea (estetică) ne ridică deci deasupra reacției instinctive. Nu e, desigur, cum s-a subliniat deja, o cunoaștere riguros organizată și structurată, pentru că obiectul ei este prin natura lui unic, imprevizibil. Ea ne permite însă să găsim principii momentan (și general) valabile, care să ne ducă la recunoașterea căii de urmat pe un teren continuu virgin. Ca firul Ariadnei, ea ne dă posibilitatea să găsim ieșirea din labirint, unde sînt acele flori care „rod pe lume or să dea“. Pentru că fiecare operă presupune un efort nou de a lărgi cîmpul unor valori ireductibile. Ceea ce înseamnă că principiul însuși este mobil: dacă ne plac poemele lui Eminescu nu înseamnă că îl opunem lui Ion Barbu sau lui Nichita Stă-



nescu. Teritoriul valorilor artei este un teritoriu în care continuitatea străbate discontinuitatea în toate articulațiile ei și ca o complementaritate. Iar estetica nu se fundamentează pe ansamblul produselor artei, ci pe valorile acesteia. Un principiu abstract, inflexibil, logic, ar îndemna să dăm deoparte opere a căror valoare este certă. Nu putem raporta pe Eminescu și pe Ion Barbu la un principiu abstract. Putem găsi însă un principiu care să ne permită să legăm sub imperiul valorii operele lui Eminescu de cele ale lui Ion Barbu. Or, aceasta înseamnă că experiența noastră presupune continua dezbateră cu operele ca „realități unice“, dezbateră care nu se mai fundamentează pe judecata noastră individuală (ce își joacă pînă la un punct rolul ei anume), ci cu un principiu elastic pe care istoria valorilor artei îl întemeiază și determinările istorice (mediate) ale epocii îl nuanțează. Experiența estetică este, cu alte cuvinte, experiența ordinii dinamice a valorilor artei. Fundamentată pe aceste valori, ea apelează continuu la ele, își găsește în ele principiul prin care justifică noi valori, principiul care îi permite să modifice însăși ordinea acestora.

Defectul oricărei doctrine estetice nu constă în faptul că își stabilește principiile construcției unor opere specifice ei, ci în aceea că socotește aceste principii absolute, imuabile. Realismul socialist (adjectivarea ni se pare întrucîtva neclară), ca doctrină, nu este cu nimic atacabil în măsura în care principiile sale estetice nu condamnă creația la raportarea la un anume canon; cînd devine dogmatic, un adevărat „pat al lui Procust“, se condamnă pe sine însuși la perimare, duce în mod inevitabil la ruperea continuității în discontinuitate a artei, la negarea a ceea ce numim tradiție și la eliminarea perspectivei. Dacă reacția instinctivă anulează oricare ordine a valorilor, absolutizarea dogmatică a unui principiu le anulează, pur și simplu, sau proclamă valori opere conjuncturale, realizate pe respectarea riguroasă a „rețetei“. Reacția instinctivă nu acceptă judecata, absolutismul principial o exacerbează. Acceptînd prima poziție, un roman ca *Bărăgan* al lui V. Em. Galan ar fi la fel de valoros



ca *Moromeții* lui Marin Preda, acceptînd-o pe a doua romanul lui Galan ar fi mai bun. Romanul lui Marin Preda se ridică însă la valoare prin el însuși : creația a tins întotdeauna spre absolut. Se validează că în orice moment creația face valoarea și principiul, iar nu principiul creația și valoarea. Iar valoarea se vedește a fi încă o dată opțiune determinată (e adevărat — dar nuanțat) de epocă și istorie, și tocmai de aceea, dialogul cu alte valori este necesar. Evoluția creației apare ca determinantă, conformă unei dialectici interne a ei, principiul apare continuu ca derivat, secund în raport cu ea. Se poate întîmpla ca o operă să se conformeze — mai mult sau mai puțin — unui principiu prefigurat de cerințe istorice conștientizate (precum operele lui Gorki, în epoca proletkultului); ar fi însă absurd și dogmatic să devină acel principiu un principiu absolut, iar opera care îl exemplifică, modelul pur. Poate de aceea, în cazul unui dogmatism artistic, operele inițiale au fost aproape întotdeauna valori, următoarele însă, simple copii, epigonisme. Un artist adevărat, chiar atunci cînd își declară deschis angajarea, depășește principiul stabilit abstract; creația, rezultat nu numai al unei „germinații obscure“, ci și al unei socializări a acestei germinații, impunîndu-i autodepășirea, depășirea (sau „supunerea“ într-o manieră proprie) a principiului declarat. Creația este, în sensul cel mai real al termenului, o depășire a valorilor existente prin noi valori. Din acest punct de vedere nici un alt concept nu are un conținut mai imprecis în artă ca „modern“, „modernitate“ etc. Eminescu este modern față de Ienăchiță Văcărescu sau chiar față de Alecsandri; Arghezi, Blaga, Barbu sînt moderni față de Eminescu; Cezar Baltag, Nichita Stănescu sînt moderni față de înaintașii lor imediați etc. (Accepțiunea cea mai valabilă, la care ne raliem, este că termenul de modern vizează, în dinamica fenomenului artei „mai puțin un anumit domeniu formal; ci mai curînd climatul și condiționările sociale în care e implicat artistul epocii noastre“ cum sugerează W. Hofmann.<sup>18</sup> În acest sens îl vom folosi de-a lungul întregii lucrări).



Experiența artei este experiența istoriei ei și epoca noastră este (poate) o epocă în care „acumularea” pe care o intuia genial Marx începe să se vădească tot mai clar. Omul contemporan trăiește deja într-un univers suprasaturat de cultură (sau mai bine spus de culturi) și experiența lui estetică este actul prin care se conștientizează nu numai ordinea valorilor artei, dar și discontinuitatea lor în fluxul continuității. Dogmatismul își joacă el însuși rolul lui — realizându-se, reprezintă, prin chiar stabilirea, „regularitatea” lui, momentul de rupere cu tradiția, dar și momentul de prelungire a ei prin rigizarea valorii, în creațiile viitoare. A stăruî într-o perspectivă dogmatică înseamnă însă a deculturaliza; a o depăși înseamnă a ne situa într-o ordine flexibilă și dinamică, a valorii. Complexitatea artei moderne, multitudinea de izvoare și atitudini reclamă această ordine în dinamicitatea ei. Experiența estetică, departe de a se realiza într-un „transcendent”, impune conștientizarea „principiilor” „legilor” ce au dominat epocile artei, conștientizarea istoriei acesteia. Judecata estetică riguroasă ce o prelungește este de aceea rezultatul stabilirii unei direcții ce unește perspectiva istorică cu cea axiologică. Judecata estetică trebuie să țină seama, pentru ca experiența noastră să fie critic-deschisă, nu numai de valorile existente și de determinările mediate ale acestora, dar și de perspectivele artei ca atare și de posibilele ei planuri de determinare. O judecată de acest tip este reală numai atunci când se finalizează în actul experienței estetice deschise, ce exclude principii abstracte și susține principii dinamice. Ca și actul creației, actul conștientizării condiției artei prin experiența estetică este cosubstanțial acesteia. Fără acest tip de deschidere, nu putem vorbi de artă, oricum am pune problema.

Dacă „deschiderea” este caracteristică experienței estetice, dacă nu o putem gândi altfel, decât ca pe o experiență dinamică, se pune în context întrebarea: cum se realizează ea ca deschidere, cum își manifestă procesualitatea în fața operei noi?



Am văzut că — prin însăși natura ei — experiența estetică presupune cu necesitate coexistența operelor, ordinea axiologică impusă de acestea. Fără această ordine dinamică și artificială, apare riscul de a ne pierde în ceea ce este evident, denotat, nemaiinteresându-ne opera ca atare. Iluzia nu este totuna cu irealitatea lumii reale a operei și dacă se caută în operă iluzia, atunci ea își denunță însăși rațiunea de a fi operă de artă. Opera nu este, din acest punct de vedere, un „dublet“ al vieții, ci ceva mai mult : este o creație. De aceea, operele care exploatează iluzia nu intră în ordinea de care vorbeam, experiența, în istoricitatea ei, plasându-le pînă la urmă la locul cuvenit. Sigur că o anume conjunctură socială sau o anume pregătire personală într-un mediu determinat influențează alegerea noastră în mod direct : nevoia de mit, de reverie impun momentan o operă care vinde iluzii. Sîntem tentați întotdeauna să căutăm în primul rînd ceea ce denotă evident mesajul operei și apoi (dar nu întotdeauna) să ne concentrăm asupra operei înseși. Or, atunci cînd răspundem numai tentației prime nu realizăm experiență estetică. Sîntem, dimpotrivă, foarte aproape de o trăire pseudoartistică, de Kitsch. „Ideile dovedite de atîtea ori inoperante, ca explicații ale contemplării și ca posibilități de interpretare ale acesteia, răbufnesc neapărat în gîndirea omului Kitsch. Felul lui de a privi lucrurile este de obicei plat, pămîntean și tocmai de aceea cosmic. Dar el concepe cosmosul de pe pozițiile sale, lipit de pămînt, din care cauză îi vine ușor să întreprindă o călătorie contemplativă în cosmos. Contemplarea, ca și faptul că menirea cuvintelor este în primul rînd de a ilustra, formează scopul indispensabil al Kitsch-ului“, notează Hermann Istvan.<sup>19</sup> Un best-seller ca *Love-story* răspunde perfect din această perspectivă, dar nu rezistă exigențelor experienței estetice. Tot așa o lucrare ce depășește Kitsch-ul, dar care își propune evident satisfacerea unor nevoi strict psihologice. Ne putem identifica ușor cu eroi de genul celor pe care Cezar Petrescu nu-i propune în romanele sale cunoscute, pen-



tru că trăiesc întâmplări emoționante, captivante și ușor de înțeles, întâmplări stimabile, cu alte cuvinte. Se uită însă foarte repede de îndată ce le trăim noi înșine.

Experiența estetică presupune deci depășirea trăirii pur hedoniste a lumii imaginare a operei și plasarea ei în contextul celorlalte opere. Altfel, opera (și arta în genere) își pierde orice fel de finalitate specifică de îndată ce viața ne dă toate acele satisfacții pe care le căutăm în ea. Iată de ce ideea lui Marx a recuperării omului în condițiile unei societăți umane, ca *homo ludens*, devine cu atât mai valoroasă cu cât exclude o asemenea eventualitate. Și iată de ce trebuie să fim de acord cu Mikel Dufrenne când susține că: „Oricât de nesigure și de agresive ar părea, căutările artei contemporane îndreptătesc o speranță: o civilizație a timpului liber nu va fi în mod necesar o civilizație a inactivității sau a abrutizării, cu condiția să nu zicem a făuririi unei arte de masă, ci ca masa să participe activ la artă, în același timp în care accede la conștiința tehnică și la viața politică”.<sup>20</sup> A participa înseamnă a cunoaște (mai mult sau mai puțin), ordinea propusă de istoria artei, a avea posibilitatea să compari (cel puțin) opera nouă cu celelalte opere, a o discuta prin prisma experienței acestora. Obiectul estetic începe să se constituie din momentul în care ne apropiem de operă detașând-o de răspunsul pe care îl dă nevoilor noastre psihologice imediate, din momentul în care, plecând de la lumea valorilor estetice o raportăm continuu la ea. Ceea ce nu se poate realiza ușor și imediat. Este efectiv greu să se zădărească dincolo de predispoziția satisfacției imediate, de echivocul pe care iluzia unei realități concrete îl propune, obiectul estetic ce realizează valoarea. Uneori, chiar în lucrările aceluiași creator. *Groapa*, de exemplu, a lui Eugen Barbu, poate da, pe moment, aceleași satisfacții psihologice ca *Unsprezece* sau *Un balon rîdea în poartă*, dar, odată traversată confuzia, ordinea se stabilește aproape de la sine. Pentru că fiecare operă le cheamă pe cele dinaintea ei și le anunță pe cele ce urmează în ordinea valorii și pentru



că fiecare operă modifică sau întărește momentan această ordine. A ne mulțumi cu satisfacția pe care ne-o produce o operă, înseamnă ceva mult mai grav decât a fi dogmatici : dacă dogmatismul presupune proclamarea unui model absolut, o satisfacție absolută datorată echivalențului vieții pe care ni-l dă o operă, înseamnă renunțarea nu numai la posibilitatea alegerii unui principiu (canon etc.) ci renunțarea la experiența artei chiar. Experiența estetică reclamă continua ei primenire. Oricare operă adevărată devine, în ultimă instanță, o treaptă pe care urcăm (sau coborîm) într-un vast și niciodată total știut edificiu. Și oricare operă care se vrea a fi obiect estetic (și prin urmare și valoare) este raportată dinainte la acest edificiu ; reprezintă o anume perspectivă asupra lui. Oricâte satisfacții imediate ne-ar da o operă sau alta, la prima lectură, simpla lor comparare nu ne duce la sesizarea diferențelor de valoare între ele. Ne trebuie, pentru realizarea acestei perspective, deschiderea critică spre lumile lor reale și unice, cele care sînt sau vor veni. Toate operele de artă ce se constituie ca obiecte estetice au — în ele însele — un trecut la care se raportează și un viitor pe care încearcă să-l surprindă dacă nu să îl modeleze. Trăirea pur hedonistă a unei opere, a iluziei vieții pe care, mai mult sau mai puțin, o sugerează, anulează legăturile ei cu operele ce îi preexistă și cu cele viitoare. Ordinea valorilor artei este ordinea sistemului viu în care partea nu se substituie și nu reprezintă întregul, în care întregul nu funcționează integral fără parte, pentru că fiecare parte nou asimilată îl modifică mai mult sau mai puțin. Opera ce devine obiect estetic cere deci nu numai raportarea la sistem în procesul constituirii ei, ci și reorganizarea sistemului însuși. O reorganizare fundamentată pe o anume continuitate : a valorii. O reorganizare în care experiența estetică transcende mereu opera nouă într-un continuu efort de sintetizare, re trăirea istoriei artei fiind de fapt încercarea de cuprindere a unui ansamblu în mișcare. Ceea ce înseamnă că, dincolo de operele care ne plac succesiv, dincolo de transformările gustului nostru,



găsim o unitate ce amendează „iluziile“ pe care aceste opere ni le vînd, căutînd acel „ceva“ (valoarea) ce rezistă judecății istoriei. Opera prezentă, de îndată ce a fost eliberată de evidența denotată, implică și este implicată. În procesul constituirii ei ca „obiect“, ea este raportată la alte „obiecte“ constituite și solicită mereu reconsiderarea acestor constituirii. Iar operele ce îi succed o supun la rîndul lor aceluiași procedeu, demistificînd atitudinea conținută în „structura de cod și rețea“, redimensionînd-o ca obiect și implicit, valoare, în planuri uneori inedite.

Un anume dogmatism elimină opere cu valoare certă, îndemnînd la osificarea sistemului dinamic al valorilor. Cînd această reacție anistorică este depășită, opere trecute sub tăcere sau chiar condamnate își găsesc o strălucire incomparabilă cu operele considerate altădată ca valori. Și, uneori, pot duce ele însele la un nou dogmatism axiologic. Idealul operei perfecte există întotdeauna, opera perfectă, opera absolută, niciodată. Opera prezentă poate părea că atinge acest ideal; cîtă vreme nu a fost egalată în cîmpul axiologic în care este plasată poate chiar să îl atingă. Experiența estetică este, din această perspectivă, un fel de arheologie ale cărei lucrări de dezgropare se fac deja în viitor. „Manuscrisele nu ard niciodată“ spune Voland, eroul lui Bulgakov, și dacă ne gîndim la ele, ca valori, putem să adăugăm parafrazîndu-l: „nu ard niciodată, dar, se transformă“.

Ca experiență a artei, experiența estetică presupune înțelegerea acestei relativități a modului de constituire a „obiectelor“, a valorilor înseși. Deschiderea ei este fundamentată pe dubla mișcare a operelor și a conștiinței ce judecă, mișcare niciodată încheiată. „Nu avem, cu privire la artă, decît o cunoaștere bazată pe experiență, pe care ne-o lărgim zilnic. Această cunoaștere, alcătuită din multe straturi, în timp și spațiu, a fost dobîndită prin faptul că întrebarea privitoare la artă, la esența și cuprinsul ei, a fost repusă întotdeauna în discuție. Iată ce e caracteristic pentru relațiile noastre cu opera de artă.



Asemenea relații rezultă din faptul că opera de artă a fost pusă la îndoială“, constată Werner Hofmann<sup>21</sup> și este necesar să adăugăm că opera trebuie pusă la îndoială pentru a exista ca valoare. O îndoială care își găsește pretexte continui de a se relua mereu. Iar dacă rezultatul ei este luminarea „feței nevăzute a lunii“, el este în același timp și întunecarea celei știute, umbrirea a ceea ce s-a crezut luminat pentru totdeauna.





## CAPITOLUL II

# PREMISE ALE JUDECĂȚII DE VALOARE ASUPRA OPEREI DE ARTĂ

---

Experiența estetică nu se poate lipsi de judecata de valoare. Tot așa cum judecata se fundamentează în complexul experienței, ca un efort de a explicita și de a valida creația printr-o reflecție critică asupra artei.

Evoluția fenomenului artistic a fost dublată aproape întotdeauna de reflecția critică, ea însăși în mișcare, regenerându-și sau depășindu-și regulile, proclamând principii și teoretizându-le. Și deși rolul ei este secund în raport cu arta ca atare, contribuția reflecției critice în conștientizarea acesteia nu este mai mică. Nu critica se opune artei — putem spune chiar că, dimpotrivă, critica o stimulează — cât (și excludem aici total opacitatea), proasta critică, neînțelegerea continuului dialog pe care creația de artă îl poartă cu conștiința publicului, înstrăinarea lui în alte sfere decât cele menite acesteia, traducerea versatilă a finalității cunoașterii specific artistice într-o cunoaștere de natură conceptuală, științifică sau ideologică.

„Nimic din ceea ce este omenesc nu-mi este străin“, poate exclama artistul creator, dar aceasta nu înseamnă că opera lui trebuie să reprezinte ad litteram tot ceea ce umanitatea (în sens larg sau restrâns) realizează. Reflecția critică, judecata asupra unei opere artistice presupune înțelegerea „intensificată“ a lumii ei „unice“, adică depășirea denotației (care este necesară și justificabilă dintr-o perspectivă anume pentru orice operă), într-o cunoaștere de profunzime, pe care sistemul conceptual nu ne-o mai poate da, într-o adâncire a perspectivei general umane pe care orice operă relevată de experiența estetică în dinamismul ei, ca valabilă (indiferent de considerentele temporale pentru care o acceptăm sau o respingem), ne-o propune.



Și aceasta (dincolo de orice ar spune adepții *artei manifest angajate* \*) pentru simplul fapt că oricare creație căreia experiența îi conferă acest statut depășește prin definiție orice judecată ulterioară asupra ei. Dacă o operă de artă suscită discuții, este cu atât mai bine pentru artă și, din această perspectivă, fiecare dezbatere este, cel puțin după părerea noastră, dacă nu fecundă pentru opera care o provoacă (adică pentru îmbogățirea repertoriului judecății estetice), cel puțin, un element de îmbogățire a experienței noastre artistice.

Pentru că, așa cum vom vedea aici, arta a cerut (și chiar a provocat) în anumite condiții dialogul. Iar judecata estetică, departe de a incrimina ori, cel puțin de a demonstra incompetența, inutilitatea acestuia, stimulează în trăirea profundă a fenomenului, în afirmarea sau infirmarea (indiferent de aderențele noastre personale), a unei valori ce ne rezistă nouă, ca public.

Prin statutul ei, arta a solicitat aproape continuu dezbaterea. Acest lucru este cu atât mai evident în condițiile în care ea își definește vocația autonom, depășindu-și funcțiile pe care un context social, o anume situație istorică îi impun să le îndeplinească. „Aceasta înseamnă că — preluând o idee a lui Werner Hofmann — scopurile de pînă atunci ale operei de artă — în special funcția ei sacrală și cea decorativă — au fost umbrite și că privitorului i se oferă un spațiu liber, un fel de țară a nimănui pe care interpretarea o investighează și o ia treptat în posesie prin intermediul conceptelor. În același timp, se recunoaște adevăratul rol al acestui spațiu; el constituie zona în cuprinsul căreia creația artistică se pune ea însăși în discuție, căutîndu-și autodeterminarea. Într-o formulare mai puțin punctată vom spune că este vorba despre zona în care opera de artă devine discutabilă”.<sup>1</sup> Cu alte cuvinte, de îndată ce arta devine artă, în sensul cel mai propriu al termenului, adică o creație conștientă

---

\*) Subliniem termenul, pentru că, în accepția pe care ne-o propunem, orice manifestare artistică este direct sau implicit angajată, formele care își clamează preponderent angajarea fiind, în genere, mai puțin artistice.



de dimensiunea ei autonom — ludică, de îndată ce își elimină rolul de apendice ideologic (cu funcție strictă), propunând dialogul, ea este susceptibilă de o judecată de valoare fundamentată *în și prin* propria-i experiență (cea a operei).

Într-adevăr, istoria literaturii noastre, de exemplu, include (și discută) „psalmii” traduși în versuri de Dosoftei, și pe bună dreptate: numai că „psalmii” își găsesc justificarea, în primul rînd, prin coordonata lor funcțională și abia apoi se recunosc (și discută) ca operă de artă. Ceea ce înseamnă că spațiul dialogului operei cu conștiința este simțitor restrîns și aceasta pentru că, în mare parte, el este îndeplinit în funcția prescrisă sau în principiul care o luminează. Oricare dogmatism (inclusiv cel de natură estetică) are tendința de a indica (și motiva în același timp) finalitățile operei de artă (iar uneori chiar și modalitățile generale de realizare). În acest caz, judecata devine mai degrabă o judecată „de conformitate”, rezultatul fiind nu numai o apreciere a operei ca atare, cît a modului în care a fost sau nu a fost respectat principiul, scopul anterior propus. Criteriile judecătii ajung să fie (inclusiv în cazul unui dogmatism estetic), exterioare fenomenului artei. Supusă diverselor dogmatisme, arta își reduce rolul specific, sublimînd, alienîndu-se în funcțiile pe care trebuie să le îndeplinească. Pe rînd, ideologia religioasă și ideologia politică (mai ales în cazul burgheziei la putere) îi impun principii (în ultimul caz legitimate și estetic) care să o aducă la canonul unui ideal constituit și justificat a priori. Imixtiunea puterii politice conservatoare (absolutismul, „democrația” burgheză), chiar atunci cînd este transpusă într-o motivație etică, ascunde cu totul alte scopuri. Încă o dată trebuie să îi dăm dreptate lui W. Hofmann cînd susține că „Statul urmărește păstrarea și consolidarea poziției sale, el are nevoie de stabilitate, prin urmare o artă a puterii, a cărei estetică confirmă rațiunea de stat în imperativele ei. Pentru realizarea acestui deziderat, conservatorismul artistic trebuie să-l preamărească neînce-



tat pe cel politic, după cum și acesta din urmă îl ridică pe cel dintîi, [...] la rangul unei instituții inatacabile.“<sup>2</sup> O încercare de confruntare, o deschidere către dialog și solicitarea acestuia poate apărea ca o încercare odioasă de a atenta la ordinea (conservatoare) a dogmei instituționalizate cu consecințele ce decurg de aici. Operele blamate devin „putregaiuri“, „aventuri lirice inutile“, „pro-duse ale unor mentalități nereprezentative“, scandalul fiind cu atît mai mare cu cît instituția respectivă este mai închistată în „tradiționalismul“ ei. În atari condiții, se cer artei opere care să nu lezeze statu quo-ul social, opere extrem de accesibile, care să oglindească „purificat“ existența socială prin prisma mentalității dominante. De îndată ce artistul depășește viziunea „moralizatoare“ și edulcorată pe care i-o propune clasa sau pătura la putere, principiul atacat se pune în mișcare, invocînd, nu aparenta „inaccesibilitate“ a operei noi, ci faptul că se depășește idealul de frumos, norma etică a societății. Judecata nu acționează în acest caz în sensul ei propriu, ca judecată estetică, ci ca o prejudecată. Certitudinea principială a dogmei estetice devine incertitudine pe un teren străin și rezultatul este blamarea sau trecerea sub tăcere a operei „profanatoare“.

Ce ne preocupă aici nu este însă modul în care se produce alienarea artei prin angajarea ei, ci modul în care se realizează în evoluția fenomenului artistic fixarea (relativă), printr-o judecată estetică, a valorii. Pentru că, dacă de la Renaștere încoace constatăm o anume reînflorire a artei (în perimetrul unor principii estetice determinate, care justifică și fundamentează anume criterii sigure ale judecății), „scandalul“ este declanșat tocmai în epoca de maximă înflorire a burgheziei, începînd mai ales de la jumătatea secolului XIX, cînd artistul își accentuează tendința de a se elibera de rigorile pe care idealul accesibilității frumosului (ca frumos „moral“, purificat) i le impuneau. Se simte, de acum, o anume nesiguranță a acestei judecăți, criteriile pe care i le stabilim nerăspunzînd întotdeauna solicitărilor operei.



Or, opera de artă vizează continuu o valoare și judecata trebuie să depășească constituirea obiectului estetic pe care o realizează experiența, prin „punerea lui în discuție“, transformându-l, asigurându-se de existența acestei valori. Judecata estetică este, de aceea, nu comentariu sau descriere a operei, ci reflecție critică ce surprinde valoarea. Ca expresie a experienței estetice, ea este o accentuare a acesteia, o modalitate de realizare a ei, în analiza valorii. De aceea, judecata își va căuta mereu criterii care să depășească „unicitatea“ fiecărei opere ca și rezultatele concrete ale experienței estetice cu opere-unicat. Și dacă experiența îi furnizează în deschiderea ei dinamică motive pentru validarea sau invalidarea acestor criterii, judecata determină prin stabilirea regulilor sale, terenul pentru realizarea teoriei estetice, ca reflecție generală asupra artei.

Pînă la revoluția pe care artistul-creator o impune prin „deschiderea“ operei de artă spre dialogul liber cu conștiința publicului său, arta trece pe sub furcile caudine ale esteticii clasicismului. Preluînd ideile estetice ale antichității și redimensionîndu-le la nivelul epocii (epoca de absolutism regal, epoca de ascensiune a burgheziei), clasicismul a stabilit un ideal de frumos (ce se voia absolut) și pentru atingerea lui și-a propus o sumă de reguli determinate. Aici găsim — se pare — criteriile sigure ale unei judecări specifice, acestea fiind condițiile clasice ale valorii. Estetica clasicismului reprezintă însă nostalgia pe care secolele XVI-XVIII o au pentru modelele pure din antichitate și din această perspectivă, ea este față de arta contemporană ei inchișorul ce pedepsește orice abatere de la dreapta credință. Fiecare gen are modelul și legile sale, realizarea oricărei opere se supune unor condiții și modalități tehnice prestabilite. Dialogul este permis numai ca raportare la idealul fixat și în limite riguros precise.

Fructul conține însă întotdeauna în el (într-un fel sau altul) propria lui pieire. Operele marilor artiști clasici reprezintă prin ele însele o critică a principiilor stabilite atît de imperios. De îndată ce creatorul își asumă



o cît de mică libertate, la care temperamentul său, capacitatea de sinteză și interpretare și cerințele unui a-nume public îl împing, doctrina estetică este condamnată. „Numitorul comun al gustului“ — idealul frumuseții antice cade de la sine. Din acest moment putem spune că nu mai poate exista în artă o perspectivă unică, atotcuprinzătoare. Apare tot mai clar valabilitatea ideii că noțiunea de artă este un „concept convențional“, fenomenul cuprinzînd, în diferite epoci istorice, zone diferite. Ierarhia valorilor este ea însăși dinamică și contactul continuu cu operele relevă continua ei refacere. Ceea ce semnifică faptul că orice impunere a unor principii estetice în numele unui ideal determinat este o condamnare a artei. Ce înseamnă — trebuie să ne întrebăm — frumusețe în arta actuală, și ce a însemnat în epoca trecută? Ce înseamnă acum opera ideală și ce a însemnat ea cîndva?

A închista fenomenul viu al artei în limitele osificate ale unei dogme estetice determină în ultimă instanță o degenerescență a dogmei însăși. Dogma cere transformarea artei într-un epigonism steril, un cerc vicios, al cărui principal viciu este propria lui existență. Prin urmare, arta nu poate fi definită printr-un ideal stabil, în funcție de care judecata estetică să se realizeze ca o modalitate exactă de surprindere a valorii. Nu există o „cale regală“ a judecății estetice decît în accepția unor minți conservatoare. Cînd teoreticienii ai artei vorbesc de moartea acesteia se raportează de fapt la „moartea“ unui ideal de frumusețe, concepînd ierarhia valorilor artei ca o ierarhie sigură și fixă, ca o ordine simplă și definitivă. Se implică astfel teoria estetică într-o definire univocă a fenomenului artistic, ca decurgînd dintr-o valoare absolută, definibilă.

Or, dacă sfera artisticului se modifică pe măsura schimbării „domeniilor de semnificație“ impuse de evoluția istorică a societății, judecata nu mai poate apărea ca o determinare sigură a valorii în funcție de reguli prestabilite, ci, mai degrabă, ca o definire posibilă a acesteia, fundamentată pe anume trăsături comune, pe reu-



nirea într-un „strat formal“ a unui „context semnificativ“.

Fiecare epocă istorică își teoretizează (printr-un sistem complex de referințe și implicații) o proiecție specifică asupra valorii în artă, un ideal definibil — aproximativ — care impune o anume ordonare a ierarhiei valorilor estetice. Alta este perspectiva noastră asupra acestora după *Joc secund* de Ion Barbu, sau *Cuvinte potrivite* de Arghezi și, cu totul diferită, după *Elegiile* lui Nichita Stănescu.

Deschisă ea însăși transformărilor succesive pe care arta le cere, judecata nu mai poate urmări Valoarea, ci valorile. Fiind silită să opteze, conștiința noastră de „consumatori“ de artă sfărîmă orice ordine impusă, reacționează la orice provocare a dogmei, impunînd, din acest punct de vedere, estetici diferite, uneori contradictorii, ca o polemică continuă a valorilor (sau a ceea ce este presupus ca valori), ca o dialectică a stilurilor (în succesiunea și în ciuda succesiunii lor), presupunînd un cîmp de valori și nu o valoare supremă. Nu este vorba de o „nivelare generalizatoare“, ci de cu totul altceva: „...noțiunea de operă de artă și cea a artisticului — susține Max Dvořak<sup>3</sup> — au suferit, în decursul dezvoltării istorice, transformările cele mai diverse și mai profunde. Opera de artă și artisticul au constituit întotdeauna evenimente ale evoluției generale a omenirii, atît în timp, cît și prin contextul cultural dat.“

Ar rezulta oare că judecata estetică trebuie să se realizeze pe baza unui eclectism al criteriilor, ca o încercare de a depăși deosebiriile dintre diversele opere pe care le adunăm în Pantheonul artei? Există întotdeauna sentimentul găsirii acelei „valori supreme“ care să depășească — și să unească valorile particulare cu care avem de-a face. O perspectivă a totalității — ca modalitate de ordonare a valorii — ne pare a se justifica întotdeauna în noi. Dar a gândi în artă — ca dealtfel (cu aproximație), în oricare domeniu al conștiinței sociale —, această perspectivă înseamnă a ne limita la epocă, a considera arta ca un fenomen încheiat odată cu noi. Ceea



ce ar presupune de la început că toate operele ne sînt contemporane, excluzînd particularitățile specifice momentului în care au fost create. Înseamnă, cu alte cuvinte, că depășind aceste „specificizări“, depășim unicitatea acelor opere ce se realizează superior, într-o încercare de a găsi cu orice preț ceea ce se „aseamănă“ sau se „integrează“ celorlalte.

Ce ne rămîne de făcut în acest caz? Să presupunem apelul la un gen de reducere, care ar trebui să ne desemneze „opera universal valabilă“, Opera deasupra operelor! Nu am diferi prea mult de o dogmă ce proclamă principiile sale ca unica modalitate de a reuni printr-o operă „idealul“, principiul general al artei.

Dacă prima soluție reprezintă un fel de unificare a valorilor artei prin găsirea a „ceea ce este comun“, cea de-a doua cale necesită eliminarea „evantaiului“ sau a „cîmpului“ de valori artistice și înlocuirea lor printr-o singură perspectivă, cea a valorii absolute sau unice. Prima din cele două căi se vedește a fi incompletă, cea de-a doua exhaustivă. Artă nu se supune în evoluția ei autonomă, nici uneia din aceste căi. Reducția presupune plecarea în fața modelului absolut, tot așa cum extrapolarea presupune interferarea mecanică a operelor, în contradicție cu mișcarea lor reală, cu istoria lor. Ambele tendințe au fascinația unei perspective atotcuprinzătoare, numai că fiecare (și din cele două direcții diferite) sînt dezmințite de evoluția reală a fenomenului. Dacă direcția eclectică presupune o viziune axiologică unitară asupra artei, prin excluderea oricărui pluralism al valorilor, ea încearcă să suprimе concomitent antinomia acestor valori. Continuitatea primează asupra discontinuității, care ne apare ca neglijabilă. Reducționismul, dimpotrivă, suprimă pluralitatea prin încercarea găsirii acelui „model“ atemporal, excluzînd tocmai de aceea și el antinomia, deși caută continuu să o preserve printr-un fel de contradicție a valorii. De aceea, întotdeauna apare ca sortită de la început eșecului o încercare de a reduce o operă vie la un „model absolut“, închistat în propria-i suficiență.



Sigur că un creator își poate da seama de poziția lui în raport cu predecesorii și cu contemporanii săi. Eminescu pune și o notă ironică atunci când se include în *Epigonii* printre contemporanii săi minori în raport cu trecutul. Nu era nevoie, pentru istoria artei, ca el să facă neapărat acest lucru. Pentru a-l situa pe Eminescu pe poziția pe care se află ne ajung restul operelor lui. Dar faptul că își presupune înaintași și contemporani, și faptul că urmărește continuu să se deosebească de ei este semnificativ. Artă nu se supune în dialecticitatea sa nici unui „model” din trecut, nici unei viziuni cu orice preț unificatoare. Reducția permite sezișarea distanțelor, atunci când este acceptată ca o alternativă; absolutizată, ea pierde din vedere operele, istoria lor vie.

Reflecția critică urmărește să stabilească, pe baza unor anume criterii (chiar acceptate ca relative) valoarea și o ordine (chiar dacă e acceptată ca dinamică), a valorilor. Or, judecata (implicit, teoria asupra artei), dacă este acceptată ca o încercare posibilă de cuprindere a valorii, apare, din acest punct de vedere, ca fundamentându-se pe gândirea antinomiei valorilor, a pluralității lor și totodată a „unității” lor în diversitate. Se pune, de aceea, imediat întrebarea: este posibilă o judecată sigură și exactă asupra operei de artă?

În teoriile estetice ale secolului trecut, judecata este realizată mai ales ca o judecată asupra artei în ansamblu, atunci când se evită proclamarea unei direcții privilegiate. Există, desigur, o estetică a clasicismului, una a romantismului, a impresionismului, ș.a.m.d., dar dacă acestea eșuează în mod aproape previzibil într-un dogmatism principial, înseamnă oare că nu ne mai rămîne altceva decît să reflectăm asupra artei în genere, pentru a putea găsi acele criterii care să justifice judecata asupra valorii?

Demersul devine cu atît mai dificil cu cît, acceptînd că termenul de artă este un „concept convențional”, problema ce apare în prim-plan este de cele mai multe ori nu cea a modalităților de definire a valorii, ci mai de-



grabă cea a definirii artei înseși. Or, în această situație, nu mai putem vorbi de posibilitatea judecării estetice, ci de posibilitatea descrierii fenomenului artistic. Pentru teoriile estetice ale secolului trecut, ca și pentru unele teorii contemporane, problema legitimă a modului de surprindere a valorii, ca și cea a definirii ei ca atare, este înlocuită cu tendința descrierii pozitive a fenomenului. Ceea ce reprezintă, în ultimă instanță, o modalitate de eludare subtilă a „dialogului” pe care fiecare operă de artă încearcă să-l poarte cu conștiința publicului său.

Atunci cînd se susține că „frumosul” este ceea ce simțim „fără concept”, se interzice de fapt judecata, prin mutarea problemei pe terenul psihologiei. Dacă în dialogul cu o operă avem „sentimentul universalului” e vorba de fapt de o manifestare subiectivă. Nu opera ne furnizează acest „sentiment”, ea este numai un pretext. Ne-fundamentîndu-se pe un „concept”, frumosul nu este rezultatul „dialogului” nostru cu opera, iar judecata ne-avînd criterii stabile, nu poate duce în acest caz la o definire obiectivă a valorii. „Cînd judeci obiectele numai în virtutea conceptelor, scrie Kant în *Critica puterii de judecare*, orice reprezentare de frumusețe dispăre: deci nu poate exista regulă după care cineva ar putea fi obligat să recunoască frumusețea unui lucru.”<sup>4</sup> Pentru că neexprimîndu-se printr-un „trebuie” (Sollen), spre deosebire de principiul moral al binelui, frumosul, plăcutul „...nu exercită influență asupra voinței decît cu ajutorul senzației, în virtutea unor cauze pur subiective, care nu sînt valabile decît pentru sensibilitatea unuia sau altuia, și nu ca principiu al rațiunii, care e valabil pentru oricine.”<sup>5</sup> Se exclude în ultimă instanță orice posibilitate de constituire obiectivă a valorii estetice. Judecata „de gust” fiind strict subiectivă și individuală, universalitatea valorii ne apare ca supunîndu-se disponibilității subiectului, care o trăiește, pentru că, neexistînd reguli după care să o constituie obiectiv, este valabilă „pentru oricine” în mod diferit. Nu se mai poate vorbi de un grad de obiectivizare a experienței și nici de posibilitatea realizării unei ordini a valorilor estetice. Încoerente, chiar



dacă universale, aceste valori sînt „obiectul“ acelei disponibilități psihologice de care vorbeam. Nu este exclusă în acest fel posibilitatea ca subiectul să le lege de proiecțiile unor „valori pozitive“, ceea ce ar duce la judecarea artei pe baza unor criterii axiologice extraestetice.

Nimeni nu neagă că sistemul valorilor estetice este alcătuit din valori diverse și chiar contradictorii. Îndepărtarea de o „valoare“ absolută, tutelară, nu exclude însă posibilitatea de a le surprinde și de a descoperi o anume coerență, o anume unitate a lor. Kant sugerează însă că această „neuniformitate“ a valorilor, avînd ca rezultat o „finalitate fără scop“, datorită spontaneității dezordonate a artistului, nu permite nici o apropiere a valorilor, prin faptul însăși al trăirii lor subiective și individuale. Ceea ce face ca judecata estetică să fie obiectul psihologiei.

Nici Hegel nu răspunde mulțumitor acestei probleme : fiind o modalitate specifică de activitate umană, arta este, prin urmare, o expresie a dezvoltării spiritului, ale cărei legi trebuie să le urmeze. Arta fiind „liberă în ceea ce privește scopul cît și mijloacele sale“, este totuși posibilă tratarea ei sistematizată, „științifică“, ca urmare a dialecticii spiritului. Dar dacă în acest mod devine accesibilă „ordonarea“ valorilor artei, prin faptul că arta „înlătură aparența și înșelăciunea acestei lumi reale și trecătoare din conținutul valoros și veridic al fenomenelor, dîndu-le acestora o realitate superioară, născută din spirit“, dacă este un adevăr că Hegel face astfel un pas înainte recunoscînd necesitatea explicării și a reflecției asupra operelor de artă, în „logicitatea lor istorică“<sup>7</sup>, este la fel de adevărat că el nu se interesează de criteriile care ne dau posibilitatea definirii valorii operei. Ordonînd valorile artei după etapele acesteia, în succesiunea lor istorică, el nu pune problema modului în care operează judecata în fața operelor pentru a distinge valoarea de nonvaloare ; nu îl interesează nici cum se constituie, în evoluția istorică, sistemul dinamic și contradictoriu al valorilor în ansamblul lui. Și dacă „actul de reflecție“ presupune dialogul datorită „felului particu-



zime, înțelegerea socio-psihologică. Pentru că „dialogul“ conștiinței cu opera nu se mai poate realiza numai pe baza cunoașterii regulilor principale impuse sau sugerate de un anume comanditar socio-cultural. „A cunoaște“ tinde să nu mai fie în artă „a descrie“, ci a aprofunda, a descifra, a supune îndoielii. Literatura se deschide spre o zonă mult mai largă decât cea a „vîrfurilor“, spre surprinderea articulațiilor complexe ale realității: investigația socialului și a psihicului, surprinderea condițiilor și a cauzelor, declanșarea stărilor interioare latente. Echivocul căutat, subiectivitatea, panoramicul, caleidoscopicul din viziunea romanească succed purității ideale a modelului clasic. Pictura face saltul spre imaginarea „realității interiorizate“, figurativul pierzînd treptat supremația, fiind înlocuit de o nouă viziune plastică în care contururile sînt tot mai puțin clare. „Artisticul pur și etern“ a fost recunoscut în plastică tot mai mult „ca un conținut de conștiință independent, sigur de sine și autoritar, ca un conținut deci, care a umbrit în cele din urmă conținuturile, condiționările și justificările tradiționale ale operei de artă, ba chiar a dus la completa lor pierdere din vedere.“<sup>12</sup> Acțiunea de distrugere a „conținuturilor, condiționărilor și justificărilor tradiționale“ este creatoare: pictura modernă se realizează ca o dinamică neîntreruptă a formelor, ca o anulare continuă nu numai a realității figurate, ci chiar și a propriilor ei substituente. Un fel de perpetuu iconoclastism propune conștiinței publicului operele cele mai diferite, în numele unor principii estetice diferite. Judecata de valoare nu se mai poate fundamenta în acest caz pe criterii determinate și sigure. Încă o dată se vedește că — asemeni situației din domeniul literaturii — experiența estetică trebuie să depășească contemplarea, prin „dialogul“ ce ne dezvăluie intenționalitatea operei, creînd un perimetru dinamic de manifestare a judecății.

Elanul metaforizării (evident și în muzică) imprimă artei un ritm nemaicunoscut înainte, un ritm care este cel al distrugerii creatoare și nu al determinării stabile într-o imagine „pură“ a unui model de realitate. Deveni-



rea, schimbarea este trăsătura cea mai caracteristică a artei moderne. Când Nichita Stănescu scrie „Se arăta fulgerător o lume / mai repede chiar decît timpul literi A. / Eu știam doar atît : că ea există, / deși văzul dinapoia frunzelor nici n-o vedea...” (11 *elegii*), el ne propune un ritm, o perspectivă a devenirii și mai puțin un tablou „pur” al realității idealizate. Ceea ce era idilic în natură pentru Alecsandri în contemplațiile sale nu mai este pentru poetul modern, pentru care contururile sigure ale lucrurilor se estompează și se pierd în mișcarea nelimitată a lumii sale interioare. Dinamica distrugerii creatoare a formelor își urmează inexorabil calea, ca valurile succesive ale mării. Problema care se pune este însă — dincolo de recunoașterea acestei determinări specifice — ce rămîne?

Dacă în arta clasică problema era „rezolvată” (sau ocolită pur și simplu) prin regulile precise pe care opera trebuia să le urmeze pentru a realiza „perspectiva” asupra modelului pur pe care forma naturală ni-l oferă, „piramida valorilor” prezentîndu-se ca o oarecare stabilitate a ierarhiei propuse de o judecată riguros exactă, arta modernă elimină orice regulă constrîngătoare, dinamizînd perspectiva, accelerînd evoluția valorilor. Să nu uităm că, dealtfel, arta clasică este în mare măsură o artă „comandată”, opera avînd, cum s-a văzut, scopuri scrupulos indicate în programul preexistent ei, strîns legat de o anume ideologie conservatoare. Iată de ce, în această etapă „dialogul” apare implicit schematizat, în sensul realizării parțiale sau totale a principiilor estetice tutelare. Și iată de ce teoriile estetice ale epocii urmăresc acele „opere durabile cu valabilitate generală”, în care accentul cade mai mult pe imaginea lumii idealizate moral, ca o cunoaștere a cărei finalitate este acceptarea acesteia. Eliminarea confruntării printr-un dialog axiologic liber este o modalitate de a menține sublimarea funcțiilor artei în sensul creșterii rolului ei pedagogic, educativ, conservator. Se cultivă preponderent ceea ce este „agreabil”, „plăcut”, „înălțător”. Actul de estetizare este el însuși o cale de a ocoli „asperitățile”, non-



concordanța cu principiile stabilite. Criteriile judecății trebuie, de aceea, să permită nu atât stabilirea unei valori (care pare că se constituie în măsura în care judecata constată respectarea sau depășirea programului, a modelului), cât o aprofundare dincolo de „aparențele imediate” ale artei, a cunoașterii „realității” propuse. Nu confruntarea cu problemele omului interesează (voit sau nevoit), pe creator, ci prezentarea idealului (conservator) ce îi este impus.

Refuzul unei asemenea stări de lucruri, resuscitant pentru creație, împinge problema omului în primul plan al artei moderne. Și chiar dacă prin disoluția formelor, prin respingerea comodității pe care comentariul aprioric impus de o dogmă o promova în arta clasică, arta contemporană pare a se îndrepta către stimularea unui anume tip de alienare a fenomenului, alienarea creației, ea nu își pierde, ci, dimpotrivă, își accentuează perspectiva general umanistă. Nu cunoașterea și prezentarea unei anume proiecții asupra realității este elementul cel mai important al viziunii artistice, cât transformarea creatoare și continuă a viziunii, ca atare. Validînd într-un anume fel principiile filozofiei praxis-ului, arta modernă tinde către stimularea acțiunii transformatoare, obiectul acestei acțiuni fiind (în cazul nostru) ea însăși. Este un efort de autocunoaștere, care nu se mai limitează la cuprinderea realității impuse, istoria surprinzînd modificarea continuă a acestei realități, este o dubitație asupra unei cunoașteri definitive și sigure și totodată o interiorizare a dubiului. Așa cum în gnoseologie obiectul general al cunoașterii ne apare ca constituindu-se în urma acțiunii practice, în arta modernă căile constituirii obiectului estetic se descoperă în evoluția artei înseși și mai puțin într-o sumă de criterii pe care reguli dogmatice le stabilesc dinainte. „Teoria materialistă care afirmă că oamenii sînt produsul împrejurărilor și al educației și că, prin urmare, oamenii se schimbă datorită unor împrejurări și unei educații noi, uită că — scrie Marx — și împrejurările sînt schimbate de oameni și că educatorul



însuși trebuie să fie educat.“<sup>13</sup> Dincolo de accentuarea caracteristică fenomenului modern, a devenirii sale, trebuie să sezeșăm modificarea omenescului. Schimbarea formelor artistice resuscită schimbarea atitudinii față de opere, reflecția critică fiind silită să reziste ea însăși acestor schimbări și transformarea ei, deschiderea pe care și-o asumă, cere întotdeauna noi forme. Devenirea realității în toate planurile sale (social și individual, istoric etc.) este factorul central; ar fi însă total greșit să îl absolutizăm. Arta modernă își definește destinul într-o manieră specifică, ca o dezvoltare autonomă, accelerată de întreaga istorie ce stă în spatele ei. Problema modului cum judecăm un asemenea destin, problema valorii (la care teoriile clasice ale esteticii nu dau un răspuns satisfăcător) se pune acum cu o nouă acuitate. Dacă teoriile estetice clasice legau această problemă de modul în care opera reproducea modelul pur al realității, teoriile moderne, urmînd exemplul operelor care le solicită și încercînd în transformările succesive ale acestora să găsească elementele unei relative stabilități, devin ele însele contradictorii, nuanțate: sociologizante sau psihologizante, structuraliste sau fenomenologice, obiectiviste sau subiectiviste etc. Epoca „marilor estetici“ fiind apusă, ar părea că diferitele teorii moderne, apelînd la cele mai subtile argumente, pot rezolva, pe un plan sau altul, cel puțin parțial problema pe care o cercetăm. La o apropiere, chiar sumară, vom observa însă încă o dată că, deși problema este pusă, nu ea este cea rezolvată, ci altele, apropiate sau fără legătură. Urmărind fiecare să găsească „planul stabil“ al operelor, teoriile moderne operează în continuare o „descriere“ a modelului ales. Cînd Alois Riegl vorbește de „voința de artă“<sup>14</sup>, cînd W. Worringer<sup>15</sup>, pe linia precedentului, desfășoară o întreagă dialectică speculativă pentru a demonstra independența ideală a operei de artă față de imitația naturii susținînd dualismul plăcerii estetice ca sursă a valorii, ei dau o anume definiție (controversabilă), a modului de a fi al artei. Cînd o altă teorie, influențată de psihanaliza freudiană va vedea opera ca rezultatul tendinței de su-



blimare, cînd intuiționismul va plonja spre regăsirea transcendenței expresiei etc, vom descoperi că fiecare demonstrează cum se structurează o operă, cum corespunde (sau nu corespunde) unui anume ideal cristalizat, cum exprimă (sau nu exprimă) o atitudine determinată etc, dar nici una nu ne răspunde mulțumitor la întrebarea : de ce cutare operă este valoare, de ce istoria artei reține dintre operele pornind de la aproximativ aceleași principii directe, numai pe acelea care satisfac exigențe profunde; devenind valori.

Ar fi, evident, o grosolană greșeală să nu recunoaștem contribuția acestor teorii la definirea fenomenului artei și a statutului ei între celelalte activități umane. Ceea ce ne apare clar este însă faptul că ele se concentrează pe o viziune ontologizantă a fenomenului în detrimentul perspectivei axiologice. Este adevărat că fără existența operelor nu am putea vorbi de existența valorilor, dar nu efectuăm concomitent printr-o judecată de existență și una de valoare. Și, totodată, cu cît facem mai profundă apropierea unei opere de ceea ce pare a fi esența fenomenului în genere, cu atît mai puțin putem spune că am surprins valoarea acelei opere. Opera se compară cu operele și mai puțin cu principiile.

Teoriile amintite operează judecăți, stabilesc criterii, dar întotdeauna răspunsul este un răspuns cu pretenție de valabilitate generală pentru artă și nu pentru operă. Și fiecare răspuns, anulîndu-le pe celelalte (sau continuîndu-le), are pretenția (mărturisită sau nu), de a fi epuizat problema. Atunci cînd Blaga, după lungi dubii, scrie „Deosebirea pe care Worringer a ținut s-o facă între «intropatie» și «abstracțiune» în artă trădează o concepție foarte neînchegată sub unghi filozofic”<sup>16</sup>, el nu face în ultimă instanță decît să găsească slăbiciunile unui răspuns la problema generală a artei, crezînd însă tot timpul, ca și autorul răspunsului, că discută problema valorii. Poate că, din acest punct de vedere, afirmația lui G. Călinescu, din *Principii de estetică*, este mai apropiată de felul în care punem problema : „Definițiile curat sti-



listice, în sens filozofic, suferă dimpotrivă de prea mult arbitrar metafizic<sup>17</sup>. Pentru că, exprimînd o preferință pentru un anume ideal, tip, etapă a artei, ele încearcă să universalizeze prin absolutizare o judecată în care criteriile existenței și ale valorii se amestecă.

Hegel propune o ordonare a istoriei artei în funcție de un principiu general — manifestarea sensibilă a conceptului — dar face mereu raportări preferențiale la acea etapă a artei care i se pare a fi ilustrarea cea mai evidentă a acestui principiu. Cînd în capitolul „Introducere despre clasic în general” din *Prelegeri de estetică*, el scrie „Punctul central al artei îl constituie unirea — ca totalitate liberă — în sine încheată — a conținutului cu forma sau figura ce-i este absolut adecvată. Această realitate care coincide cu conceptul frumosului și spre care zadarnic tindea forma simbolică a artei apare numai în arta clasică<sup>18</sup>, și adaugă : „În ceea ce privește realizarea istorică a clasicului, abia dacă mai este nevoie să spunem că ea trebuie căutată la greci. Frumusețea clasică, cu amplexarea nemărginită a conținutului ei, a materiei și forme ei, a fost darul ce i-a revenit poporului elin, iar noi trebuie să prețuim acest popor pentru faptul că a produs o artă dotată cu cea mai înaltă formă de viață<sup>19</sup>, el tranșează clar etapele fenomenului artei pe baza unei opțiuni de natură axiologică. Există, desigur, o fază simbolică sau o fază romantică a artei, pe care Hegel le analizează, dar ele reprezintă fie tendința spre perfecțiune, fie o anume degenerescență care poate (și pare) să anunțe decăderea valorilor, moartea artei în evoluția dialectic implacabilă a spiritului. Or, dincolo de manifestarea opțiunii axiologice se conturează în această perspectivă tendința spre judecata de existență, care este anunțată chiar de „descrierea” sau „definirea” fenomenului, ca transpunere în planul sensibilității a conceptului. Preferința pentru opere este împletită cu aprecierea existenței lor ca opere în funcție de criteriul abstract desemnat. Iată de ce arta modernă (romantismul), care pierde echilibrul dintre Formă și Idee, în favoarea ultimei, este inferioară artei clasice. Ierarhia valorilor nu mai



este stabilită în funcție de dinamica operelor, ci de o nume echilibrare în istoria artei, între sensibilitate și conținut. Ierarhia se istoricizează nu în funcție de mișcarea autonomă a artei (ca și a oricărei forme de activitate umană specifică), ci în funcție de evoluția istorică obiectivă, a Spiritului. Dacă frumosul se definește prin identitatea dintre formă și expresie (arta fiind inferioară filozofiei, ce reprezintă modalitatea pură de manifestare a conceptului), atunci orice dezechilibrare într-o direcție sau alta nu îl realizează decât parțial. Chiar și formele specifice de manifestare a artei se ordonează în funcție de rigoarea realizării idealului. Arhitectura, sculptura, pictura, muzica sînt în această ordine ascendentă inferioare poeziei și dramei. Judecata de valoare ne apare, prin urmare, nu ca o apreciere după criterii propuse de experiența operelor în dinamica lor, ci ca o judecată de conformitate, ce include o anume apreciere, în raport cu ceea ce ne apare a fi esența fenomenului sau în raport cu schemele esențial-abstracte ale genurilor de artă. Cu cît se extinde confuzia între o modalitate general-valabilă de realizare a judecății de valoare (ca judecată de existență) și particularizarea acestei judecăți cerută de experiența estetică, cu atît mai mult distanța între o teorie estetică abstractă și generală (ca reflecție filozofică, o filozofare asupra artei în general) și „estetica operelor“ se adîncește. Între „marea teorie“ și opțiunile noastre pentru anume opere apar contradicții evidente. Ce înseamnă a stabili valoarea unei opere în funcție de criterii continuu valabile? Dacă arta modernă nu mai realizează echilibrul între forma sensibilă și conținutul expresiv, pe care îl gîndea Hegel, înseamnă oare că ea nu mai este artă? Sau că judecata de valoare trebuie să porceadă de la altceva decât de la principiul definitoriu? Hegel nu respinge desigur formele „dezechilibrate“ de artă; există o artă simbolică, există o artă romantică. La fel ca arta clasică, singura cu adevărat valoroasă, ele reprezintă însă o modalitate de realizare (obiectivare) necesară a spiritului în evoluția lui contra-



dictorie spre sine însuși. Romantismul, reprezentînd momentul în care spiritul își începe recuperarea lui ca spirit, desemnează în mod normal, după Hegel, momentul degenerescenței artei. Dar, este oare romantismul, și cu atît mai mult, curențele ce i-au urmat, un dezechilibru între formă și conținutul expresiv, în favoarea ultimului? Este oare Shakespeare inferior lui Sofocle pentru că „dramele propriu-zis istorice ale lui Shakespeare posedă în ele un element istoric pur exterior ca material principal și din această cauză se situează mai departe de modul ideal de plăsmuire artistică, cu toate că și aici situațiile și acțiunile sînt purtate și potențate de aspra independență și de natura voluntară a caracterelor”?<sup>20</sup> Există, ne putem întreba, un dezechilibru atît de evident între *Lăcrămioarele* lui Alecsandri și *Ostașii noștri* a aceluiași, în favoarea primei cărți, pentru că ultima posedă acel „element istoric pur exterior”? Sau este inferioară ca realizare artistică *Scrisoarea a III-a* a lui Eminescu unui alt poem al lui, *Miron și frumoasa fără corp*, să zicem, din același motiv? Nu cumva, propăvăduind echilibrul între formă și expresie, exagerăm, atunci cînd judecăm după criteriul stabilit ca absolut valabil un fenomen concret, în favoarea uneia sau alteia dintre ele, cu excepția gîndirii unității lor în momentul ales de noi ca semnificativ?

Criteriile judecății de valoare ne apar însă exterioare și de cele mai multe ori contradictorii față de un principiu determinativ, ce se vrea regulă absolută. De ce oare, în cele mai multe cazuri, cînd emitem o judecată de valoare asupra unei opere, nu ținem cont în mod exhaustiv de un principiu ce ne determină, clarifică, îndreaptă etc spre conturarea esenței fenomenului sau cel puțin a ceea ce pretindem — dintr-o anume perspectivă ideologică — a fi esența fenomenului?

Nu numai Hegel împinge la această abatere de la găsirea celor mai adecvate criterii ale recunoașterii valorii unei opere. Cum am enunțat deja, începînd cu „marile teorii estetice” ale secolului XIX, majoritatea absolută a „esteticilor” ajung, cînd încearcă să stabilească criteriile



judecății de valoare în artă, la găsirea unor criterii abstracte care îndreaptă spre ceea ce este esențial și comun operelor și nu spre modul cum poate fi constituită și determinată o valoare. „Descrierea” cât mai obiectivă a fenomenului, iată ce i-a preocupat pe filozofii și esteticienii acestui secol. Or, recunoașterea existenței unor criterii complexe și dinamice ale opțiunii riscă să ducă la pierderea din vedere sau la tulburarea tabloului propus ca general-valabil, să răstoarne ierarhia „sigură” realizată pe baza unor criterii unice și inflexibile. Confuzia între planuri are ca rezultat delimitarea a ceea ce este esențial-comun operelor, în funcție de „model” și de maniera specifică de articulare pe acesta. În acest caz, o operă este valoroasă în măsura în care se realizează ca o reprezentare vie a acestui „model”, ca o exemplificare concretă a esenței comune. Indiferent de „condiția” aleasă : Ideea, Ideile (esențele platoniciene), Eul, Instinctul refutat, Afectivitatea sau Inteligibilitatea etc, putem sesiza că nu problema valorii este cea urmărită, ci problema modului de a fi, specific al artei. Fiecare „estetică” va încerca, în funcție de ceea ce pretinde ea să fie judecata de valoare, să-și impună perspectiva. Scopul operei devine surprinderea „stării” modelului. În acest fel, în locul operei este vizat modelul însuși, în locul căilor de determinare a valorii, căile de sesizare a factorilor exteriori acesteia, ce o potențează și o condiționează. În locul valorilor concrete și dinamice ale operelor, ni se propune o valoare supremă, practic intangibilă, o valoare ce depinde de condiționările obiective sau de potențările subiective, generalizate, considerate abstract. Să nu ne mirăm că, în secolul nostru, o estetică structuralistă, de exemplu, proclamându-și și ea în aceeași manieră superioritatea absolută a criteriilor, va întemeia un nou tip de judecată abstractă ce elimină tocmai problema opțiunii pentru o operă sau alta, după cum vom vedea.

Dar, pînă la cercetarea mai apropiată a ceea ce numim estetica sau esteticile „moderne”, să încercăm să răspundem unei întrebări ce persistă de la începutul raportării noastre la esteticile „tradiționale”. Și anume, să ve-



dem care sînt cauzele care au generat o asemenea problematizare (necesară — e adevărat) asupra fenomenului artei, în genere, dar definită mereu, ca o explicație a modului particular de constituire a valorii în artă?

Vorbeam, încă de la deschiderea acestui capitol, de modificarea funcției specifice a artei în anume condiții sociale și istorice determinate. S-a spus deja că în spațiul clasicismului a apărut tendința „încătușării” operei prin raportarea la un principiu dogmatic, „comanda” impunîndu-se de acum mediat, ca ideal cultural în care sublimează planurile ideologiei dominante. Epocii de ascensiune și de dominație necontestată a burgheziei îi datorăm, dacă nu în mod direct, cel puțin printr-o mutație de accent, încercările „marilor estetici” de a judeca valoarea operei prin prisma unei condiții determinate, pe baza unei analize de conținut a fenomenului ca atare. Și în ciuda faptului că se ajunge la cu totul altceva, la „descrierea” artei în genere, ca activitate specific umană, la criterii generale, necesare unei judecări de conformitate (ce stabilesc apartenența unui „obiect”, „produs” etc la sistem) aceste tendințe vor persista, prin problematizări mai nuanțate, mai subtile, prin modificări de perspectivă, pînă în epoca noastră. Dacă, punînd problema valorii, „marile estetici” nu o rezolvă, prin vizarea acelor „opere durabile, cu valabilitate generală” (ca ideal al conservatorismului la putere) ele reușesc totuși o definire (contradictorie, dar fecundă) a statutului artei în genere, o demonstrație asupra specificului activității artistice. Îndreptarea spre analiza de conținut, motivată istoric, cum s-a subliniat mai înainte, duce totuși la o abatere a atenției de la modul particular de constituire a valorii în artă, la maniera de a exprima, de a comunica prin operă realități exterioare acesteia, realități „supraordonatoare”, e adevărat. Nimeni nu contestă actualmente determinarea pe care mediul socio-cultural o exercită mediat asupra artei. Dar a considera o operă valoroasă în funcție de modalitatea în care transpare și este comunicată această determinare, ni se pare absolut insuficient.



În această perspectivă, teoriile estetice ale secolului XIX, au tendința de a concepe arta ca un mijloc de exprimare a unei valori desemnată ca supremă și nu ca o activitate autonomă, suficientă, la un moment dat, sieși. Ceea ce impune judecății apelul la criterii exterioare fenomenului, reflecția critică rezumându-se în ultimă instanță la regăsirea „realității supraordonatoare”. Or, o asemenea direcție nu poate duce decât la condamnarea artei, la demonstrarea inutilității ei. Dacă scopul este numai cel de a comunica ceva despre realitate, într-o formă particulară, arta ar fi un fel de rebus, amuzant și accesibil, ușor de lăsat deoparte, de îndată ce putem realiza comunicarea cu mijloace mult mai precise.

Experiența operelor ne infirmă însă o asemenea concluzie. O operă nu poate fi judecată, după ce s-a constituit ca obiect estetic, prin prisma raportului ei de conformitate cu o anume realitate, tot așa cum, în condițiile unei experiențe estetice obiective nu mai poate fi „discutată” în raport cu starea psihică a subiectului ei. De aceea, absolutizarea acestei direcții nu numai că nu ne va permite să realizăm valoarea unei opere, ba chiar dimpotrivă, ne va anula posibilitatea distincției între opera „mare” și opera mediocră. Analiza condiționării opereii nu este o inutilitate. Ea ne permite să circumscriem cadrul în care opera se definește și se propune ca valoare. Singură, nu ne va demonstra însă niciodată de ce o operă „discutată” ajunge pînă la urmă „să fie” valoare.

Se presupune, prin urmare, o deturnare a atenției spre problema formei. Artă clasică nu excludea discuția asupra acestui aspect; îl ignora pur și simplu. Dacă cerința era supunerea la modelul desemnat ca perfect, la canon, forma fiind stabilită dinainte, problema nu era forma, ci conținutul pe care îl îmbrăca, relevarea unui adevăr prin acesta. Iar romantismul, cu toată ruptura pe care o impune față de canon, nu se interesează mai mult de elementul formei, înclinat fiind spre surprinderea lumii interioare, a celui „dincolo”. Abia arta pe care o numim „modernă”, arta epocii noastre, eliberată de supunerea oarbă la realitatea idealizată în clasicism, de lumea su-



biectivă a romantismului și chiar de amestecul echivoc din faza de declin a acestuia din urmă, va pune în mod direct problema la care ne referim, „foamea de forme“ fiindu-i specifică. Pe rînd, literatura, pictura, muzica se antrenează într-o efervescență creatoare fără precedent, a cărei constantă este mișcarea însăși. Creația este mișcarea descătușată absolută, și țelul ei, Opera, vizat întotdeauna, nu va fi atins niciodată. Finalitatea acestei evoluții, dacă poate fi vorba de vreo finalitate, nu poate fi în nici un caz, cum au prevăzut unii teoreticieni, vidul. Ca marea, calmă sau agitată, arta adevărată se va mișca totdeauna, dar totdeauna în țărmurile ei. Cînd Ion Barbu spune : „Vom merge spre fierbîntea, frenetica viață, / Spre sînul ei puternic, cioplit în dur bazalt, / Uiat să fie visul și zborul lui înalt, / Uitată plăsmuirea cu aripe de ceață ! [...] Și peste tot, în trupuri, în roci fierbînti — orgie / De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit, / Cutremurînd vertebre de silex ori granit, / Va hohoti imensă, Vitala Histerie...“, (*Panteism*); cînd Blaise Cendrars (*Nouăsprezece poeme elastice*) scrie : „Culoare, culoare și culori... / Iată-l pe Léger cum crește ca soarele din terțiar / Și cum încheagă / Și cum fixează / Natura moartă. / Coaja terestră / Lichidul / Cețosul / Tot ce se întunecă / Geometria pîcloasă / Firul de plumb ce se resoarbe / Osificare / Locomoție / Totul mișună / Spiritul se-nsufletește brusc și se îmbracă el însuși ca animalele și ca plantele / Miraculos / Și iată cum pictura se preschimbă într-un uriaș obiect mișcător / Roată / Viața / Mașina / Sufletul omenesc / Chiulasa unui tun de 75 / Portretul meu“ ; cînd Lucian Blaga declamă în *Pasărea sfîntă* (*Intruchipată în aur de sculptorul C. Brîncuși*) : „În vîntul de nimeni stîrnit / hieratic Orionul te binecuvîntă, / lăcrimîndu-și deasupra ta / geometria înaltă și sfîntă. // Ai trăit cîndva în funduri de mare / și focul solar l-ai ocolit pe deaproape. / În păduri plutitoare-ai strigat / prelung deasupra întîiilor ape. // Pasăre ești ? Sau clopot prin lume purtat ? / Făptură ți-am zice, potir fără toarte, / cîntec de aur rotind / peste spaima noastră de enigme moarte...“ ; cînd Giorgio de Chirico (în *Miste-*



rul creației), notează : „Pentru ca o operă de artă să fie cu adevărat nemuritoare, ea trebuie să iasă cu totul din limitele omenești : bunul simț și logica vor lipsi din ea [...] Ceea ce trebuie, în primul rînd, este debarasarea artei de tot ce cuprinde în ea cunoscut pînă în prezent : orice subiect, orice idee, orice gîndire, orice simbol trebuie să fie dat deoparte“, cu toții proclamă mișcarea, evoluția neîntreruptă a formelor ca forma însăși a artei moderne.

Încă o dată se pune întrebarea, ce poate fi gîndită și ca o afirmare a judecății, în arta modernă : ce rămîne ?

În dinamica formelor atît de specifică artei epocii noastre se poate totuși sesiza că nu putem vorbi de o formă privilegiată, ci de o realizare a creației formale în maniera proprie fiecărei specii artistice. Tendința de autonomizare a fenomenului artei, recunoscută cum s-a văzut de filozofia autentică a praxis-ului, impune totuși o viziune ordonatoare. Trecerea de la canonul unei „realități programate“, la o realitate proprie, exprimată într-un limbaj nou ce creează el însuși această realitate, este caracteristică. Nu mai poate fi vorba de „traducerea“ unei realități exterioare sau de sublimarea viziunilor interne, ci de construirea prin limbaj a unei realități proprii, unice în felul ei, care este, dacă vrem, o „mărturie“ a realității obiective sau subiective, dar nu o copie a ei.

„Dialogul“ însuși nu mai este același. Conștiința unui public suprasaturat de cultură se transformă. Dacă evoluția autonomă a artei în ansamblu se traduce în autonomia de expresie creatoare a fiecărei specii, conștiința critică nu mai poate căuta în zone heterogene elementul abstract, comun și esențial, definitoriu pentru artă. Nu conceptul în manifestarea lui sensibilă plasează în aceeași ordine — a valorii — poemele lui Blaga, Ion Barbu, Arghezi și Nichita Stănescu să zicem, ci expresia creatoare a formelor, care rupe oricare etapizare absolutizantă a artei. Pentru arta modernă, arată esteticianul sîrb Jovan Hristiċ, „...forma este condiționată și determinată în măsură maximă de situația în care un text se



prezintă publicului ; ea nu este o schemă care se repetă dintr-un motiv sau altul, ci derivă din situația în care se află scriitorul și publicul său".<sup>21</sup> Judecata cere depășirea semnificației denotate a operei și concentrarea asupra ei însăși.

Ceea ce înseamnă recunoașterea faptului că „Istoria artei devine ... o istorie a operelor”.<sup>22</sup> Să vedem însă în ce măsură o reflecție critică ce se bazează pe analiza formei, considerată ca determinarea esențială a operei de artă, ne poate justifica o viziune axiologică a ordinii și ierarhiei valorilor.

Tinzând către o înțelegere pozitivă a fenomenului artei, ca fenomen specific, esteticile formaliste încearcă, dincolo de oricare perspectivă istorică, să cuprindă, într-un univers atemporal, formele operelor de artă realizate, condițiile formale care fundamentează valoarea operei de artă. Este vorba de o depășire atât a perspectivei clasice a supunerii la forma naturală, cât și a perspectivei unui model formal, în genere, al artei. Dar, procedînd în acest mod, formalismul va împinge, după cum vom constata, la o percepere infinită de forme, la o continuă organizare a acestora prin percepții succesive sau concomitente, diferențele specifice între formele artei și cele ale naturii ștergîndu-se în favoarea intensității percepției. Cînd Roman Ingarden își evocă impresia sa în fața celebrei „Venus din Millo” el o structurează astfel : a) o percepție obișnuită, ce înregistrează elementele date nemijlocit și în care subiectul, în funcție de condițiile subiectiv-obiective ale contemplării atribuie operei calități ce îi sînt imanente, și b) o trăire estetică ce presupune un joc de imaginație care depășește imanența, completînd, trăind armonios un obiect ce trimite la realitate. Obiectul propus, opera, se relevă în al doilea plan suportul unor evaluări psihice ulterioare ce vor constitui în această direcție obiectul estetic.<sup>23</sup> Or, în ciuda „imaginației ce depășește imanența”, în acest mod, nu putem distinge semnificativ între forma naturală și cea artistică, fiecare din noi putînd trăi plenar, intens, în fața unei forme, a oricărei forme, fiecare dintre noi, avînd



sentiment estetic și capacitate de evaluare psihică. Cu alte cuvinte, ne anulăm posibilitatea înțelegerii de esență a formei artistice opusă celei naturale prin însăși existența fenomenului creației. Iar valoarea ar apărea ca rezultat al unui comentariu psihologic ulterior, accidental provocat și atașat acelei forme. Ceea ce poate duce și la concluzia că putem în ultimă instanță să depășim problema valorii pentru o altă problemă, a structurii obiectului și a psihologiei atașate în crearea și contemplarea lui \*).

Problema valorii se pune însă în continuare și forma incită discuția asupra ei. Pentru că unghiul axiologic ne structurează distincția între natural și creat, între creație și creație.

Sucesivele „straturi” pe care Julius Kleiner în lucrarea *Conținut și formă în poezie* le deosebește în realizarea unui produs artistic (surprinse de Ingarden în cartea sa), și anume : a) dispoziția creată de o frământare psihică intensă „care a provocat impulsul expresiei” ; b) o alcă-

---

\*) Este adevărat că prin formația sa fenomenologică, Roman Ingarden încearcă să depășească atât formalismul strict cât și psihologismul. Opera de artă îi apare ca un produs intențional, cu dublă fundamentare existențială : în obiectul real și în conștiință. Dacă actele conștiinței creatoare sau receptoare (a publicului) vizează în diferite maniere obiectul, demonstrându-și natura intențională, obiectul (real) suferă prin vizare (ce îl transformă în corelat intențional) o transformare : el apare ca „imaginat”, „perceput”, „gândit”, avînd lumea sa proprie, destulul său. Suportul material (semne tipărite, ramă și pînză, sunet), ce face ca obiectul „constituit” să depindă într-o anumită măsură de conținutul real al percepției, impune ca opera să nu fie o activitate pur intențională, ea fiind concomitent eteronomă. De aceea, în viziunea ingardeniană, opera reprezintă o entitate ontic eteronomă ce își are sursa în actele intenționale ale conștiinței, în conceptele și calitățile ideale, în semnele verbale. Prin structura ei, nici reală, nici ideală, opera de artă apare în intenționalitatea conștiinței ca o identitate, conceptele ideale, ce dau structura formal-apriorică trebuind să realizeze caracterul intersubiectiv al receptării, împotriva tendinței de concretizare monosubiective. Vom vedea că, deși o asemenea viziune pare a permite sesizarea specificității fenomenului, nu depășește pînă la urmă impasul teoretic la care am ajuns.



tuire, situație sau stare reflexivă care liniștește impulsul de exprimare (Drang nach einem Ausdruck) și conferă acelui conținut psihic o determinare formativă a consensului (festlegende Bestimmung); c) o articulare a elementelor obținute în faza b, pentru a obține planul dezvoltat și determinarea precisă a genului literar (în care se integrează opera), și, în sfârșit, d) un sistem cu totul aparte de reprezentări, legat de „sistemul echivalent al cuvintelor care-i corespund“, nu ne luminează defel problema valorii, care dealtfel nici nu intră în atenția teoreticianului, cât modalitatea de structurare — în creație — a operei. Nici o distincție nu se poate realiza între opera de valoare și opusul ei. Resimțind dealtfel insuficiența, același Ingarden „reconstruiește“ straturile, procedînd totodată, în perspectiva fenomenologică, la eliminarea, împarantezarea „atmosferei culturale“ și a „curenților spirituale“ determinate istoric. Opera literară se încadrează într-un sistem de cel puțin patru straturi: a) formațiile fonetice ale limbii; b) semnificațiile cuvintelor sau sensul frazelor, al fragmentelor; c) obiectele reprezentative și d) „aparențele schematizate în care se produce lumea reprezentată“. Opera apare deci ca o „schemă“ ce se împlinește în actul intențional. Ceea ce ne interesează deocamdată este să vedem în ce măsură o asemenea perspectivă este operantă, problematica esteticii strict fenomenologice urmînd să o abordăm ulterior.

Dintotdeauna, creația artistică s-a fundamentat pe jocul unor anume proporții, ritmuri, tempo-uri etc, ce au realizat coerența formală a operei. Regulile impuse de un principiu de construcție, dinamic, au generat în oricare operă de artă o anume măsură pe care o regăsim (direct sau indirect) în „dialogul“ nostru cu opera. De aceea „constantele“ construcției au atras privirile teoreticienilor ca o perspectivă posibilă de explicare critică a fenomenului artei și implicit a problemei valorii.

Fie că s-au axat pe direcția analizei stilistice, pe investigarea polivalenței semantice, a ideomatologiei sau a categoriilor cu care operează genul artistic specific, for-



malisti modernii și apoi structuraliștii au plecat de la aceeași insuficiență resimțită în explicația strict conținutistă pe care esteticienii și filozofii artei au preconizat-o. Dacă estetica conținutistă leagă problema valorii de realitatea ce se impune operei, rezultatul demersului lor este iluzoriu, pentru că, în cele din urmă, se pierde însăși specificul obiectului pus în discuție (opera) în favoarea regăsirii modalității prin care ea „reprezintă” conceptul, contextul etc, într-o relație de tip cauzal; formalisti și, în prelungire, structuraliștii se concentrează asupra operei ca atare. Interesantă ni se pare în acest sens o notă din lucrarea *Problema limbajului poetic* a lui I. Tinianov, semnificativă pentru distanțarea amintită: „...nu ridic, desigur, nici o obiecție împotriva «legăturii dintre literatură și viață». Mă îndoiesc însă că ar fi corect să punem problema în acest fel. Se poate oare vorbi de «artă și viață», când arta este și ea «viață»? Trebuie să cerem «artei» un caracter utilitar deosebit dacă nu cerem acest caracter «vieții»? Este cu totul altceva dacă vorbim de originalitatea artei, de legitatea ei internă, în comparație cu viața de toate zilele, cu știința etc. Câte erori nu au provocat istoricii culturii din pricina confuziei pe care o făceau între un «fapt de artă» și un «fapt de viață»<sup>24</sup>. Pentru îndreptarea acestei erori, care ne anulează perspectiva cuprinderii specificității esențiale a fenomenului, atenția noastră trebuie direcționată spre realitatea formală a operei, urmărind principiul construcției în realizarea lui dinamică, în ritm. Analiza se nuanțează de la surprinderea rolului unităților fonemice, la caracteristicile alcătuirilor fonice de nivel superior, la studiul categoriilor ce întemeiază „literaritatea”. Subliniind că „secvențe de sunete din cuvinte duc la formarea unor alcătuiți fonice și a unor foneme, respectiv «caractere» fonemice, pe care sunetele izolate din alcătuirea cuvintelor nu le-ar putea produce”<sup>25</sup>, Ingarden leagă „stratificarea” operei de ritmurile și de tempo-urile pe care „alcătuirile fonice” de nivel superior din ea le cer. Întemeiat pe recurența unor secvențe analoge în diversitatea alcătuirilor fonice, ritmul este „o calitate specifică a elementu-



lui formativ“, fiind de două tipuri : „regulat“ și „liber“. Tempo-ul, ca „rapiditate“ sau „încetineală“ este o caracteristică „condiționată de însușiri proprii ale ritmului immanent unui text și se realizează printr-o viteză proprie prescrisă dinainte de structura ritmului“. Împreună cu „melodicitatea“ limbii, determinată de „succesiunea vocalelor din structura cuvintelor și de calitățile de ton pe care le comportă fonemele vocalice respective“, și în raport cu calitățile „de simțire“ și „de atmosferă“, ritmul impune o constituție aparte, proprie operei, constituție ce se regăsește prin grafemele corelate cu realitățile fonice amintite, și în „textul“ scris.

Resimțind insuficiența analizei formal-structurale, pe care o discutăm într-un anume fel și noi, Ingarden va căuta să o depășească printr-o viziune de nuanță fenomenologică. Menținându-ne — deocamdată — în planul analizei formale, în care contribuția ingarden-iană este meritorie, va trebui să subliniem că studiul măsurii, al ritmului, al tempo-ului etc nu poate răspunde decât parțial și — prin urmare — insuficient problemei puse. Poate de aceea, esteticile structuraliste au încercat o abordare și mai riguroasă a fenomenului, o abordare de tip științific, capabilă să ne dea dimensiunile exacte ale modului în care se constituie valoarea, ca rezultat obiectiv al „calităților“ artistice esențiale ale operei. Urmărind prin metode specifice „structurile poematice“, „gramatica poeziei“, „tipologia metrică“ sau „retorica generală“ ș.a.m.d., poetica structurală, ca viziune totalizatoare a construcției formale, pare a cuprinde și rezolva problema pe care ne-o punem atît de insistent.

A surprinde invariantele unui text semnificativ, prin resuscitarea lecturii, pare calea cea mai sigură de fundamentare științifică a judecății de valoare. Cercetările concrete ale grupului francez „Oulipo“, ale lui W. Empson, R. Jakobson, I. Lotman, R. Barthes, Jasia Reichard, Tzvetan Todorov sau Solomon Marcus (cu *Poetica matematică*) și alții au dus la o serie de rezultate notabile, al căror efect este o nouă modalitate de lecturare a operelor. Experiența lui Raymond Queneau (anto-



logia „Oulipo“, La Littérature potentielle, nr. 289)<sup>26</sup> de sezișare a structurii esențiale a operei poetice prin degajarea „secțiunilor rimante“ este interesantă. Un sonet al lui Mallarmé (*Mormîntul lui Edgar Poe*) se transformă prin eliminarea a ceea ce pare redundant astfel : „Change / nu / pas connu : / étrange ! // L'ange / de la tribu, / sortilège bu, / noir mélange, / ô grief !“ etc. La fel de interesantă ne apare, în viziunea lui Jean Starobinski, sugestia lui Ferdinand de Saussure a regăsirii „cuvîntului-temă“ : „Cuvîntul-temă nu este pentru el (pentru Saussure — n.n.), nimic mai mult decît un dat material, a cărui funcție, poate la început sacră, s-a redus curînd la o valoare de sprijin mnemonic pentru poetul ce improviza, apoi la un procedeu reglator inerent scrierii înseși [...] textul se construiește pe cuvîntul-temă...“<sup>27</sup>

Întrebarea ce se pune în acest context este dacă apelul la analiza structurală ne duce totuși la relevarea problemei modului de constituire a valorii operei. Nu cumva, ca și eroul lui J. L. Borges, Pierre Menard, structuraliștii ajung ca, în locul vizatei judecăți riguroase asupra valorii unui obiect estetic, să ne ofere o revoluționare a modalității „închistate și rudimentare a lecturii“, un tip a parte de „dialog“ nu cu opera, ci deasupra ei ?

Trebuie să remarcăm de la început că, în artă, noțiunea de structură nu mai are același sens precis ca, de exemplu, în știință. Și că, în ciuda eforturilor meritorii, încercarea de a deduce valoarea unei opere pe baza structurii ei nu s-a finalizat, în genere, în stabilirea unor criterii obiective și sigure ale judecății de valoare în prezența operelor vii. „Realități unice“, operele se relevă în dialogul lor cu conștiința publicului, ca valori realizate prin unitatea vie între cele două planuri dinamice ale formei și conținutului. Extrasă din operă, structura devine o schemă abstractă și generală, valabilă întotdeauna dar niciodată în planul concret al operelor. Și chiar dacă, așa cum remarca Gérard Genette, „caracterul structural al limbajului la toate nivelele este destul de universal admis astăzi pentru ca «metoda de abordare» structuralistă a expresiei literare să se impună, ca să spunem așa,



de la sine“, metoda numită nu ne apare pînă la urmă, decît o modalitate, printre altele, de a aborda fenomenul, dintr-o perspectivă mai sigură, și cu o rigoare științifică ce lipsea „marilor estetici“ de tip conținutist, dar, ca și acestea, finalizîndu-se într-o teorie despre principiile abstracte ce stau la baza construcției specifice a obiectului estetic. Dealtfel, Genette adaugă că „structurile nu sînt nici pe departe un teren de întîlnire, ci sînt sisteme latente de relație; concepute mai degrabă decît percepute, pe care analiza le construiește pe măsură ce le degajă și pe care uneori riscă să le inventeze, crezînd că le descoperă“. De aceea, definiția lui Jean Rousset, din *Forme et Signification* (citată de către Genette), și anume că : „Nu există o formă capabilă de a fi percepută decît acolo unde se conturează un raport, o linie de forță, o figură obsedantă, o urzeală a prezențelor sau un ecou, o rețea de convergențe ; voi numi *structuri* (s. n.), aceste constante formale, aceste legături care trădează un univers mental și pe care fiecare artist îl reinventează potrivit necesităților sale“, nu poate avea altă pretenție decît de a îndrepta spre „principiul coerent“ al unei opere, spre osatura ei. Încă o dată vom folosi o afirmație a lui Genette, relevantă din acest punct de vedere : „Structurile se găsesc fără îndoială în miezul operei, dar ca o armătură latentă, ca un principiu de inteligibilitate obiectivă accesibil doar pe calea analizei și a comutărilor — un fel de spirit geometric, care nu este conștiința. Critica structurală nu are prea mult de-a face cu reducerile transcendente ale psihanalizei, de pildă ; dar ea nu coincide nici cu explicarea marxistă. Ea operează în felul ei un fel de reducere internă, traversînd substanța operei ca să ajungă pînă la osatură : privirea, desigur, nu este de suprafață, ci de o penetrație oarecum radioscopică și cu atît mai exterioară cu cît este mai pătrunzătoare.“<sup>28</sup>

Ce este însă opera, dacă nu o unitate vie între „substanța“ și „osatura“ ei ? Ca să furnizeze criteriile surprinderii valorii, structura ar trebui gîndită ca o existență



concretă : cea a operei. Extrasă din ea, oricât de pătrunzătoare ar fi obiectivitatea penetrației, ea ne plasează în exterioritatea teoriei despre. Valoarea nu poate fi justificată prin raportarea la un cadru categorial : un eveniment cotidian, un accident, poate fi la fel de bine „clasificat” prin această prismă. O operă oarecare poate răspunde excelent schemei abstracte, avînd ca realizare formală atributele perfecțiunii, fără a fi inseriată în ordinea valorilor. Un Kitsch, remarcă Herman István, „uneori, este o operă foarte reușită, realizată printr-o tehnică împrumutată de la artă...”<sup>29</sup>. „Categoriile” pe care le folosim în analiza modului de realizare a operei („Logica acțiunii”, „personajele și raporturile dintre ele”, „timpul”, „aspectele narațiunii” etc, ca să preluăm spre exemplificare termenii lui Tzvetan Todorov<sup>30</sup>) nu au semnificație axiologică. Structuralismul ne propune viziunea unei anume „organizări” a operei, ca și cum aceasta ar fi principalul țel al creației și al „dialogului” conștiinței publicului cu opera, lăsînd neexplicate căile pe care se instituie, în evoluția artei, valoarea. În fața operelor vii, el se mărginește să rămînă pe terenul sigur, dar nerelevant axiologic, al schemei, oricât de minuțioasă și de pătrunzătoare ar fi ea. Pentru că, oricât de justificat ar fi demersul care ne permite să distingem invariantele unui „text” eminescian, oricât de corectă ar fi analiza care ne duce la descoperirea cuvintelor-temă, a secțiunilor-rimante etc, ceea ce ne interesează este cum îl deosebim pe Eminescu de imitatorii eminescieni, pe Nichita Stănescu de cei care-l imită ș.a.m.d., dincolo de exactitatea copierii, de precizia și rafinamentul preluării. Nu diferența de formă sau de structură îi separă pe maeștri de epigoni, ci cu totul altceva, pe care nedeterminarea axiologică a analizei formale sau structurale nu ne-o dezvăluie. Realitatea vie și unică a operei este ireductibilă la indiferența schemei și, pe acest plan, judecata de valoare se poate constitui numai ca un contact total cu opera, în concretitudinea ei, în complexitatea și particularitatea ei.

Dinamismul specific artei contemporane a impus orientarea spre formă și spre structură, ca o manifestare



a „autonomizării accentuate“ de care vorbeam. Exagerarea acestei orientări în teoria estetică formalistă și structuralistă a dus însă, în aceeași manieră ca și în teoriile clasice, la pierderea „obiectului“ în favoarea unui „principiu“ abstract. Este drept că, concentrându-se asupra operei ca atare, structuralismul realizează totuși o depășire a „marilor estetici“ : o viziune a dinamicii de ansamblu a fenomenului în structuralitatea sa, printr-o schimbare a funcției elementelor în anume etape istorice. „...mecanismul evoluției literare se preciza — notează Boris Tomașevski — în felul următor : el nu se prezenta ca o succesiune de forme ce se înlocuiau una pe alta, ci ca o continuă variație a funcției estetice inerente procedeelelor literare. Fiecare operă se orientează în raport cu mediul literar și fiecare element în raport cu întreaga operă. Căutăm element, care își are valoarea sa determinată într-o anumită epocă, își va schimba cu totul funcția în altă epocă. Formele grotești, considerate în epoca clasicismului resurse ale comicului, au devenit în epoca romantismului una din sursele tragicului. În continua schimbare a funcției se manifestă adevărata viață a elementelor operei literare.“<sup>31</sup> Analiza structurală descoperă dinamica valorii, dar nu valoarea.

Conceptul de structură se definește după J. Piaget, prin totalitate, transformabilitate și autoreglare.<sup>32</sup> Gîndit astfel, el permite depășirea viziunii de tip gestaltist asupra formei, explicitează dinamicitatea aparentă a structurilor ce se conservă în modificările ansamblului sau duce la o înțelegere — în mod diacronic — a posibilității de trecere de la o structură la alta. Aplicat în studiul artei, în special al literaturii, acest concept s-a relevat, cum s-a subliniat, mai ales ca o „schemă conceptuală“, intermediind între materie și formă.

De aceea, chemată să îndeplinească, în mișcarea neîntrerupt revoluționară a artei moderne, misiunea de a surprinde elementele de stabilitate și continuitate esențiale, poetica structurală ajunge pînă la urmă, în dorința (și în ciuda dorinței), concretizării unui demers ri-



guros și coerent în exactitatea lui, la o viziune de tip științific asupra unui fenomen net distinct de știință și respingînd o ierarhie „logică”. Poetica structurală (cu toate variantele ei multiple) nu se ocupă de operele vii, ci de discursul verbal artistic care le transcende, le sugerează, le face posibile, existînd concomitent numai pentru că operele însele există. Se ajunge astfel la o situație paradoxală, proprie structurii, care îi conferă un caracter funcțional, lipsit de evantaiul atributelor prin care esteticile clasice ne-au obișnuit să privim operele concrete : istoricitate, valoare, semnificație. Interesul pentru structurile unor fenomene este logic și impersonal, nu afectiv, subiectiv-emoțional. Ceea ce va duce la pierderea cu totul din vedere a problemei valorii, în favoarea modalității de structurare a limbajului poetic. „Pasiunea pentru exactitate obiectivă, pentru formalizare în cadrul unui cod universal, pentru dezantropomorfizarea științelor sociale a dus, în mod logic (...), totuși în mod paradoxal, la dispariția operei înseși din cadrul obiectului poeticii. Dorind să înțeleagă ceea ce face posibilă opera și nu opera însăși, procesul de producere și nu obiectul finit, semioticianul se desparte nu numai de critica istorică din veacul trecut, ci (în măsura în care se ocupă nu de geneza externă a operei, ci de organizarea internă a discursului care o cuprinde), el se disociază și de critică în genere, ocupîndu-se de modelul operei și nu de ființa ei concretă ; de unde ignorarea problemelor valorice.”<sup>33</sup>

Rămîne deci, în continuare, întrebarea : cum putem justifica, fără a cădea în psihologism sau formalism, fără a distruge opera împingînd-o în afara ei către un model real, perfect sau absolut, fără a o schematiza reducînd-o dinăuntru la o „osatură esențială”, posibilitatea valorii ? Fiecare operă ne pune această problemă, în fața fiecăreia reacționăm printr-un „dialog” care reia, într-un fel sau altul, întreaga argumentare. Și dacă vom considera că propria noastră conștiință devine conștiință critică acolo unde opera o silește continuu să re-gîndească, să re-imagineze, să chestioneze și să răspundă la chestionări, înseamnă oare că recunoaștem în același timp faptul că



fiecare operă își conține propria-i structură vie, la nivelul căreia, printr-un „dialog” continuu și creator, plasăm valoarea?

Să fie oare valabilă o viziune de genul celei propuse de Paul Ricoeur, o hermeneutică, ce ne-ar permite abordarea intersubiectivă a fenomenului, sensul operei nemai-fiind conceput pe baza unor operații intelectuale succesive, ci ca o retrăire, o „reluare” a unui mesaj știut și concomitent continuu revizuit?<sup>34</sup> Ne permite o astfel de perspectivă, ce își propune să recupereze subiectul, adică opera însăși ca produs al spiritului ludic reluată ca atare în conștiința noastră, să realizăm modalitatea cea mai sigură de surprindere a valorii? Dezbaterea rămîne deocamdată deschisă.

\*

Judecata de valoare pare mai nesigură ca oricînd. Și sentimentul ce domină este al unei tăceri pline de întrebări. Problema este pînă la urmă însă nu de a releva care este întrebarea esențială, ci de a ne da seama cum trebuie pusă.



### CAPITOLUL III

## ORIENTĂRI ȘI TENDINȚE CONTEMPORANE ÎN ANALIZA EXPERIENȚEI ESTETICE

---

Transformările succesive pe care arta modernă și le impune cer continuu noi interpretări ale statutului operei, ale modului în care ea devine obiect estetic. Și dacă, concomitent, succesive estetici eșuează în înțelegerea și explicarea producerii și adăugirii de valori în planul istoric al valorilor artei, spiritul filozofic ce stă în spatele oricărei doctrine estetice majore pare a nu-și pierde niciodată iluziile de a realiza acea ideală cuprindere de ansamblu care să definească exhaustiv — și definitiv — valoarea estetică. Asemeni lui Sisif, într-o încercare mereu reluată, viziunea filozofică — de deasupra — se concretizează într-o doctrină estetică sau în alta, mereu mai precisă, mereu mai sigură sau mai complexă, niciodată total precisă sau sigură, niciodată suficient de complexă. Dacă clasicismul și romantismul păreau a fi prin natura lor predispuse unei explicații estetice conținutiste; dacă de la simbolism încoace sînt preponderente explicațiile estetice formaliste, cu diversele lor „instrumente metodologice”; dacă expresionismul neagă și este negat de formalism etc — și toate acestea în numele unei determinări complete și riguroase a valorii — putem să sustinem oare că am întîlnit, în sfîrșit, investigația fără cusur care ne dă determinările exacte ale fenomenului?

„[...] admițînd că cineva spune serios că poeții mint mult: are dreptate — *noi mințim mult*“, zice Zarathustra, el însuși „de asemenea un poet“<sup>1</sup>. Oare, se pune întrebarea, această „minciună“ care este opera de artă nu poate fi defel „detectată“ și plasată exact în ordinea — istorică — a celorlalte „minciuni“ ale umanității? Problema este mult prea complicată pentru a fi tranșată sintagmatic printr-un răspuns clar și definitiv.

S-a discutat deja că arta clasică reprezintă acel moment al formei determinate pe care l-a dezbătut Hegel.



Reprezentînd forma perfectă (sau perfectibilă) a realității, pînă la confuzia cu aceasta (în sensul ei exemplar, semnificativ), momentul clasic pune problema conținutului relevat de această formă, chiar în detrimentul ei înseși. Romantismul cu valurile ce l-au urmat pînă la simbolism se preocupă și mai puțin de aspectul formal, intimitatea cu sufletul, subiectivitatea interogată pînă la limitele potențiale reprezentînd totul.

De îndată ce arta modernă realizează ruperea de formele realului perfect idealizat, de îndată ce „teribilele pasiuni” ale subiectivității romantice sînt consumate, trecînd peste cantonarea aproape sterilă în descrierea realității (mai ales cea socială) a naturalismului și peste subtilitatea ludică dusă la extrem a simboliştilor, se produce întoarcerea către sine însăși a artei, saltul calitativ ce îi accentuează autonomia după o perioadă de acumulări succesive. Artă modernă este rezultatul acestei conversiuni, este obținerea unui nou mod de creație, a unor noi forme creatoare pe baza limbajului ei general, a determinărilor și delimitărilor ei formale de pînă acum. „Sfînt trup și hrană sieși, hagi rupea din el”, cum zice Ion Barbu: artă modernă se realizează, în primul rînd, ca o aplecare a ei asupra istoriei artei în genere.

Nu înseamnă că această artă este ruptă de realitate, tot așa cum nu înseamnă că trebuie să vedem în ea numai o „foame de forme”, realizate prin mijloace proprii expresiei. De aceea, explicația pur formală a valorii în artă modernă, ca și în artă, în genere, nu s-a vădit niciodată a fi calea cea mai sigură spre surprinderea și explicarea total inteligibilă a valorii. Dacă artă modernă reprezintă (aproximativ) gestul continuu negator care suscită și elimină forme, o dizertație asupra schemei-ideal prin care acestea se instituie și se constituie nu reprezintă, în ultimă instanță, decît o modalitate — printre altele — de a apropia fenomenul, de a desemna posibilitatea valorii, fără însă a o certifica.

Iată de ce, iluzia hrănită de spiritul filosofic abstract, a cuprinderii totale, a explicării integrale, *de deasupra* a



valorii în artă, poate, din această perspectivă, încă, să închege, chiar mai mult, să nuanțeze și să diversifice polemic o anumite doctrină estetică. O doctrină ce, mai ales în unele din variantele ei, separînd forțat dimensiunea practică-acțională de cea abstract-speculativă, poate merge, uneori, pînă la a intra în confruntare cu unele practici artistice contemporane sau a le ignora pe altele.

Nu trebuie să ne grăbim să blamăm estetica fenomenologică — căci despre ea este vorba —, ultima „mare“ estetică, din șirul celor ce au căutat să cuprindă integral valoarea în artă. Născută în acest secol, avînd deja o istorie, ea se realizează ca adaptare și aplicare la fenomenul artistic a „filozofiei conștiinței“ a lui Husserl.

Neomogenă datorită unei anume impracticabilități a tezelor originare chiar la nivelul meditației speculativ-teoretice, estetica fenomenologică se realizează într-o pluralitate de interpretări, două tendințe majore distingîndu-se totuși încă din începuturi. Ontologia formală a operei de artă și trăirea ei ca dat al experienței estetice, examinate la nivelul descrierii eidetico-aprioriste, teme angajate mai întîi în lucrările lui W. Conrad (*Der ästhetische Gegenstand*) și M. Geiger (*Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*), vor fi mereu reluate în căutarea unei soluții riguros valide.

Inițiată de Husserl (aproximativ în același moment cu apariția expresionismului în literatură), fenomenologia va continua să exercite o puternică atracție asupra esteticienilor (chiar și după ce curentul amintit în artă și-a încheiat menirea evoluînd spre neorealism sau suprarrealism). O anumite emulație spirituală generală, sesizabilă nu numai în planul artei, va împinge gînditorii la reformulări teoretice, la nuanțări polemice tot mai deschise ale poziției lor într-o „lume a amurgului“, cum poate fi caracterizat începutul de secol. Accentelor dramatice pe care le înregistrează expresionismul în ajunul primului război mondial („Catastrofa“ așteptată s-a cristalizat în lirica expresionistă prin motivul „Sfîrșitul lumii“ /Welt-Ende/...,<sup>2</sup> constată Rolf-Recknagel), le corespund în planul filozofiei și implicit în estetică, polarizări



tot mai accentuate între viziunea critic-revoluționară preconizată în planul materialismului și accentuarea tendințelor idealiste concretizate în mai multe curente ideologice, unele deschise „alternativei” dialogului.

De aceea, acel „*Wendung zum Objekt*” ce caracterizează mișcarea fenomenologică „de la Husserl la Heidegger, care profesa patetic și zgomotos teza nietzscheană a «reevaluării tuturor valorilor»...”<sup>3</sup> nu va prima asupra impactului cu problemele reale pe care transformările sociale și transformările spiritului uman însuși le ridică în fața conștiinței teoretice deși multe din tezele ei vor atinge probleme reale.

Ceea ce s-a înregistrat în artă este semnificativ din acest punct de vedere, „dezagregarea obiectului pictat de pictură”, cum declară Kandinsky, însemnând nu numai dezagregarea oricărei metodologii abstracte de construcție, însemnând nu numai o jugulare a formei în raport cu funcția ei expresivă, ci și accentuarea tentativei de creație formală realizată cu mijloace specifice fiecărei arte. Tendința de transformare a obiectului de artă într-un obiect autonom, voința de realizare a „purității specifice” sînt rezultatul renunțării artei la o lume „gata făcută”, impusă de un sistem de norme sociale prestabilite, pentru realizarea în actul de creație poetică a unui nou real, sau pentru restituirea realului, eliberîndu-se de el, pentru a-l recrea. Eșecul parțial al expresionismului, ce pare că duce direct la condamnarea pe care suprarealismul o va rosti împotriva literaturii, nu este în ultimă instanță decît o „sincopă necesară” în mișcarea de substituție a limbajului de expresie cu un limbaj de creație.

În această efervescentă vor încerca adeptii esteticii fenomenologice să surprindă „trăitul” în artă, să sezeze riguros, printr-o analiză descriptivă și comprehensiv-intuitivă, modurile posibile și esențele experienței estetice, precum și structurile și relațiile obiectului experienței atît în plan empiric, cît și în planul „condițiilor apriorice” ale acesteia. Se urmărește degajarea „semnificației metafizice” a experienței, ca experiență specifică. De aceea,



pentru unii fenomenologi, fundamentală este cercetarea experienței publicului, căutându-se eliminarea „conjuncturii istorice sau a circumstanțelor psihologice ale creației“, tot așa cum autorul devine cel „pe care îl relevă opera și nu acela care istoricește a creat opera ; iar actul creator nu este în mod necesar același după cum autorul îl săvârșește sau după cum spectatorul și-l imaginează contemplând opera“. Impactul acesta dintre operă și publicul său, singurul de altfel valabil pentru relevarea valorii operei, „mărturiile“ asupra vieții artistului și a incidentelor acesteia în operă, avînd valabilitate numai a posteriori, ni se pare a fi calea decisivă de urmat în analiza pe care ne-o propunem. Pentru că, așa cum scrie M. Dufrenne în *Fenomenologia experienței estetice*: „În mod paradoxal s-ar putea spune că spectatorul care deține responsabilitatea consacrării operei și, o dată cu aceasta, responsabilitatea de a salva adevărul autorului ei, trebuie să se identifice cu această operă într-un grad mai înalt decît i-a fost necesar artistului pentru a o realiza“<sup>4</sup>. O problemă se ridică însă chiar de la început. Experiența estetică se realizează pe seama unui obiect specific, obiectul estetic, care la rîndu-i nu poate fi definit decît pe baza acestei experiențe și nu a alteia. Va trebui deci să urmărim modul în care, asumîndu-și această problemă, estetica fenomenologică o și rezolvă, întrucît perspectiva explicației istorist-dialectice, a obiectivării spiritului uman ca și a cauzelor reale ale acesteia nu este acceptată. Definirea intenționalității și descrierea solidarității noesei și noemei, chiar în accepțiunea dată de Sartre și Merleau-Ponty, în Franța, îi apare lui Dufrenne, pe terenul aparte pe care își desfășoară argumentația, modalitatea cea mai sigură de a rezolva problema, implicîndu-i concomitent semnificația antropologică. Experiența estetică unește obiectul și percepția lui, intenționalitatea ce exprimă această unitate nefiind prejudiciată prin acceptarea analizei ce le distinge. Realitatea nefiind dată, ci formîndu-se într-un cîmp al conștiinței, ca moment inseparabil al acesteia în dialectica ființei, opoziția conștiinței individuale față de obiec-



tul ei, permite trecerea transcendentalului înspre antropologic și elaborarea unei „psihologii fără psihologism”. Și aceasta pentru că „aceeași reflecție care descoperă relația noemei și a noesei descoperă, de asemenea, că această relație este deja operată dincoace de conștiință, care este fundată pe măsură ce fundează și dătătoare de sens cu condiția ca să aibă un dat”; această constituire în constituire fiind însă și rezultatul unei istorii în care „conștiința intersectează conștiința în modul în care ea întâlnește obiectul”. Obiect care este sesizat prin percepția estetică, ce va fi cu atât mai specializată și cu atât mai precisă cu cât obiectul însuși va fi definit prin opera de artă. Se presupune în acest caz că prezența operelor, ca și autenticitatea celor perfecte, de nimeni contestate, va face ca o experiență exemplară cu ele să se concretizeze într-o percepție exemplară, în sensul împrăștiării contextului, al purificării experienței. Obiectul subordonează experiența, se definește prin referință la ea, opera de artă ce provoacă experiența estetică fiind în afara acesteia, și deși ambele sînt identice prin precizia cu care experiența atinge obiectul ce o provoacă, ambele relevîndu-și noeme cu același conținut „... diferă prin aceea că noesa este diferită: opera de artă, atîta timp cît este acolo, în lume, poate fi sesizată printr-o percepție care neglijează calitatea sa estetică [...]. Obiectul estetic este, dimpotrivă, obiectul esteticește perceput, adică perceput ca estetic.” Acest lucru marchează diferența: obiectul estetic este opera de artă percepută ca operă de artă, opera de artă care obține percepția pe care o solicită și o merită”<sup>5</sup>. Condiția esențială este însă prezența operelor autentificate ca perfecte și a experienței cu ele, pentru a putea, în funcție de această experiență, să realizăm specializarea percepției și „încheierea” prin ea a obiectului estetic. Vrînd-nevrînd, opera prezentă cere apelul la operele anterioare, iar percepția ei se fundamentează pe experiența cu acestea. Nu îl putem concepe pe *homo aestheticus* ca fiind numai aici și acum în fața operei prezente, pentru că a spune că ne interesează numai existența operei de artă care merită



o „percepție corectă“, nu rezolvă problema modului găsirii acestei opere „care merită“ și nici nu exclude recurgerea la istorie. De aceea, Dufrenne o va recunoaște, experiența estetică este o specificizare a experienței culturale ce îi furnizează „schema“ realizării ei și exemplele, chiar dacă, abordînd experiența estetică prin prisma individului-receptor, gîndește istoria ca „deja acolo“. Din această perspectivă, este validă teza că „opera de artă este deja acolo pentru a solicita experiența obiectului estetic și pentru a propune reflecției noastre un punct de pornire“, problema cea mai grea punîndu-se abia atunci cînd, acceptîndu-se istoricitatea producției artistice, diversitatea formelor artei și a judecăților de gust, se concepe „o eidetică a artei“, a valorilor acesteia, printr-o perspectivă intersubiectivă ce exclude istoria. Artă modernă este, de aceea, mai puțin un produs al dezvoltării dialectic-obiective (și autodezvoltării) artei, cît „reînvierea unei arte autentice care nu mai are de relevat altceva decît pe sine însăși“. Se poate, plecînd de aici, sesiza gîndirea experienței estetice ca un act de reconstruire a operei în obiect, ca o valorizare „aici și acum“ a ceva ce este „deja-acolo“, sau, după cum o va face din altă perspectivă R. Ingarden, ca un efort de dislocare a structurii obiective, a „straturilor“ operei, pentru a determina, în spațiul și timpul cultural dat, ireductibilitatea ei valorică. Excluzînd însă analiza causal-obiectivă și istorică, descrierea eidetică va restrînge spațiul de joc, impunînd o reducere a registrului variantelor de definire a obiectului estetic.

Dacă pentru J. P. Sartre obiectul estetic este identificat ca un obiect ireal, imaginația vizînd „în corporalitatea sa un obiect *absent* sau inexistent, cu ajutorul unui conținut fizic sau psihic care nu se oferă în sens propriu, ci cu titlul de «representare analogică» a obiectului vizat”<sup>6</sup>, Dufrenne va considera o asemenea identificare improprie, întrucît irealul nu se confundă cu obiectul reprezentat, obiectul estetic fiind intern unitar prin imanența sensului în datele sesizabile perceptiv ale operei. Imaginatul nu se suprapune peste perceput, chiar



dacă jocul imaginației nu este arbitrar, intenționalitatea acestora presupunând o anume orientare determinată.

În lucrarea citată în capitolul anterior, *Das literarische Kunstwerk*, R. Ingarden ajunge la concluzia unei duble determinări a operei, nici lucru real nici obiect ideal, descrierea eidetică trebuind să vizeze fundamentul ontic al operei și să distingă în acesta fundamentul formării de întemeierea ontologică a ființării sale. Se ajunge astfel la o concluzie pe care Dufrenne n-o va asimila integral — și aici sîntem în consonanță cu el — și anume, că acest fundament ontologic al operei se realizează prin două elemente *eteronome*: conceptele ideale și calitățile lor ideale (esența) și ceea ce se dezvăluie prin „cuvinte — semn“ reale. Prin actualizarea în experiență a sensului conceptelor ideale, propozițiile capătă semnificație. Cuvîntul-semn este premisa transcenderii operațiilor „formatoare“, subiective ale creatorului, relevîndu-se „spectatorilor“ ca un semnal ce duce la reactualizarea imaginii atașate termenului dat. Prin raportarea în conștiință la conceptele-ideale, se depășește incertitudinea psihologică a „trăirii“ individualiste (Einfühlung), regăsindu-se sensul propozițiilor în mod identic de către fiecare „spectator“. (Fără a considera, deocamdată, aspectul inacceptabil din punct de vedere materialist al teoriei lui Ingarden, încercarea este notabilă din punctul de vedere al posibilității instituirii ulterioare printr-un act de valorizare, a valorii). Specific pentru ontologia operei literare este deci că „ambele fundamente de existență a propoziției în operă (fundamentul apariției ei în operațiile subiective și fundamentul ființării în conceptele ideale) sînt transcendente față de ea și, în speță, faptul că elementele ideale de sens slujesc conceptelor autorului în momentul actualizării doar în calitate de prototip al părții conținutului de sens actualizat.“<sup>7</sup> Din același punct de vedere al experienței „spectatorului“ se pune însă în acest caz încă o problemă: cum susținem menținerea „operațiilor subiective“ (ale creatorului, ale spectatorilor), ca fundament al apariției ei? În lucrarea amintită, Ingarden crede că opera trebuie conside-



rată ca identică în sine, entitate separată de autor, care o amprentează în „stratul obiectelor reprezentate” ce, descifrate exemplar de către public, înlătură orice nuanță psihologistă, structura formală a operei însăși contribuind la aceasta. Și chiar trăirea estetică pe care o realizează publicul nu este o simplă reacție psihologică a eului. Deși perceput, obiectul estetic nu se confundă cu un obiect real, cu toate că realitatea lui declanșează trăirea estetică. Trăirea estetică se manifestă ca reacție numai în fața operelor artistice și, deși le contactăm și printr-o percepție ordinară, numai percepția estetică îi dă adevăratul statut, de obiect estetic, ce aparține familiei obiectelor intenționale. Amintitul exemplu al impresiei pe care i-o provoacă esteticianului întâlnirea cu „Venus din Millo”, dă dimensiunile modului în care Ingarden concepe ordonarea trăirii estetice. „Spectatorul”, transportat în imaginar „împarantezează” contextul, lumea reală, înlocuind-o cu o quasi-realitate, la care trimite stratul obiectelor reprezentate. Se constituie astfel un „ansamblu calitativ estetic” ce aparține existenței intenționale.

În cazul lui M. Dufrenne, puterea de estetizare oarecum arbitrară a percepției este limitată de opera încheiată prin actul creator și care, într-un univers cultural dat, reclamă adecvarea la dimensiunile sale a acestei percepții. Obiectul estetic este prezentat sensibil, statutul ontologic pe care sensibilul i-l dă, deși nu înlătură recunoașterea umanității ce îl instituie, îl naturalizează concomitent. Fără a fi natural, el „este încă natură — și aceasta privește mai ales ceea ce el reprezintă, [...] — prin aceea că el închide în sine ceva incomprehensibil, caracter pe care artele plastice și poetice moderne l-au subliniat și exploatat în chip sistematic...”. Sensibilul își găsește în el „apoteoza” dar „sensibilul nu este materie decât dacă este in-format; virtuțile materiei sînt legate de rigorile formei: natura este aici depășită”.<sup>8</sup> Obiectul estetic se va vădi deci, ca să folosim formula lui N. Hartmann, o „apariție ca apariție”, dar această apariție ca apariție va semnifica mai mult decât atât. „Magia



sensibilului“ condensat în obiectul estetic ce anulează astfel neta tranșare clasică „formă-conținut“, invită la a se zisa „pregnanța prezenței“ pentru lucrul reprezentat ; „incomprehensibilul“ manifestându-se într-o *monstrare* a datului pe care prezența ni-l relevă și nu printr-o *demonstrare*. Semnificatul se identifică cu semnificantul, semnul fiind „un obiect total care relevă sensul în momentul culminant al apariției sale...“<sup>9</sup>. Pentru M. Dufrenne, această identificare realizează „expresia“, imanența semnificatului în sensibilul ce semnifică, impunându-se publicului prin revelație. „Verbul «a exprima» necesită un subiect : opera este aceea care exprimă, dar opera e, mai întâi, ceea ce reprezintă. De aceea, unitatea expresiei depinde, de asemenea, de obiectele reprezentate (ceea ce explică faptul că reflecția ce se atașează acestora va fi un moment indispensabil al experienței estetice).“<sup>10</sup> În acest fel, în măsura în care semnificantul dă extensiune semnificatului „la nivelul unei lumi“, cît mai precise ca atmosferă, dar infinită în adîncimea ei, se realizează dincolo de „ființarea în lume“ descoperirea „unei lumi tănuite“ ca o „realitate a exprimatului“. Este o lume nici reală, nici imaginară în mod absolut, obiectul estetic fiind principiul lumii sale proprii, adevărate sau nu, ireductibilă la lumea obiectivă.

Obiectul estetic capătă astfel un statut ambiguu : perceput, prezent și inezisabil, „prezent prin reprezentat și inezisabil prin sensul său“. El are „existența sensibilului“, sesizată prin percepție, „existența în forma de idee“, cînd reprezintă și „existența unui sentiment“ cînd exprimă. Acestor trei aspecte ale obiectului estetic îi corespund — nu într-o suprapunere mecanică — cele trei momente ale experienței estetice : prezența, reprezentarea și reflecția.

„În planul prezenței — notează Dufrenne —, totul este dat, nimic nu este de cunoscut. Sau, altfel spus, cunosc lucrurile în același fel în care ele mă cunosc pe mine, dar fără să le recunosc /.../. Pe de o parte, lucrul spune ceva prin el însuși, fără să sugereze reprezentarea unui alt lucru ; pe de altă parte, el spune ceva cor-



pului dar fără să trezească încă — prin ceea ce va fi o reprezentare — o altă inteligență decît cea a corpului. În acest fel sîntem în lume : formînd o totalitate în care subiectul și obiectul sînt încă indiscernabile.“<sup>11</sup> Corpul intuiește perceptiv specificul sensibilului artistic, realizînd o „lectură“ nestructurată conștient a unui sens ce se relevă dincolo de aparențele nesemnificative pe care le înregistrează o percepție ordinară. Aprobarea sau dezaprobarea se manifestă ca o atitudine pre-reflexivă în fața „prezenței“. Adîncirea percepției impune „trecerea de la trăit la gîndit, de la prezență la reprezentare“. Această „trecere“ se realizează prin imaginație, care dă posibilitatea „de a vedea sensul în aparență“, imaginația avînd un aspect empiric și unul „propriu-zis transcendent“. Imaginația este cea care dă consistență obiectului reprezentat — cum este, prin excelență, obiectul estetic — datorită faptului că ea este prezentă atît la nivelul percepției cît și al reprezentării. „... funcția esențială a imaginației constă în a converti experiența în ceva vizibil, în a o face să acceadă la reprezentare“. Vizibilitatea, rezultat al prezenței imaginației în planul empiric cît și în acel transcendent, alertează cunoștințe ce nu mai sînt „nici percepție și nici concepte“, cunoștințe ce se anexează reprezentării. Astfel, „... imaginația transcendentă deschide cîmpul în care un dat poate să apară, imaginația empirică populează acest cîmp.“<sup>12</sup> Funcția imaginativă a conștiinței, cu aspectele pomenite, se realizează deci ca o concomitență : unificarea sensibilului și dilatarea lui „la dimensiunea unei lumi“, pe care percepția estetică o va fixa dintre variantele imaginate.

Rolul reflecției va fi distingerea și constituirea sensului, din planul reprezentării. Actul de reflecție poate sesiza, de asemenea, structura obiectului estetic. El se legitimează însă, numai în măsura în care, prin exces, nu distruge relația de cuprindere totală și profundă cu obiectul și, numai în măsura în care se îndreaptă spre sentimentul ce îl stimulează și pe care îl circumscrie.



Se realizează astfel o trecere anunțată deja de „comportamentul corporal“, se sesizează afectivitatea incorporată operei și datorită dublei „determinări“ umane : un corp ce devine spirit și invers.

Reflecția presupune o anume detașare a reprezentării de imaginație — care o poate face neclară — prin controlul pe care îl exercită intelectul. Controlul intelectului (justificat în viziunea kantiană, din *Critica rațiunii pure* în sensul promulgării de către el a necesității : legătura dintre obiecte aparține operațiilor intelectului și nu obiectelor) nu trebuie exagerat, el jucând rolul de ratificator al semnificației degajate de unitatea semnificatului cu semnul, pe care o realizează imaginația. Acest rol permis prin judecata determinantă este complet însă numai prin acceptarea complementarității cu o judecată reflectantă, ce dă posibilitatea raportării generalului la principii particulare. Reflecția va fi, din această perspectivă, „reflecție asupra posibilității judecății determinante“. Reflecția angajează, presupune, o deschidere ce implică întreaga personalitate. Prin judecata reflectantă se ajunge la acel acord al naturii cu facultatea noastră de cunoaștere, presupus de Kant, acord ce este înțeles și resimțit cu precădere în planul experienței estetice. Această comuniune a eului cu obiectul, va constata Dufrenne, este calea de acces la domeniul sentimentului.

Sentimentul presupune epuizarea reprezentării, realizându-se plenar după reprimarea imaginației ce ne-a cantonat în reprezentare și prin deschiderea totală spre o realitate aparte. „«Experiența estetică» va arăta că sentimentul în forma sa cea mai înaltă este un imediat care a traversat o meditație și nu numai pentru că deschide un spațiu de joc în planul reprezentării, ci și pentru că există, de asemenea, o reflecție asupra sentimentului, prin care sentimentul se împlinește și care este, într-un anume fel, pentru sentiment ceea ce reprezentarea este pentru prezență.“<sup>13</sup> Acest sentiment, autentic în noutatea lui imediată nu se confundă cu emoția, el este o cunoaștere. O cunoaștere ce nu presupune nici judecata, nici acțiunea, ci simțirea. Ca să exem-



plificăm după Dufrenne, se poate astfel spune că I. L. Caragiale are simțul grotescului și al comicului, că în *Pădurea spînzuraților* Rebreanu are simțul tragicului etc, simțuri ce se pot trezi și în public, în spectator. Această situație dă sentimentului o funcție noetică: el revelează o lume pe care o va transforma „magic” sau pentru a o angaja într-o „acțiune valabilă”. Sentimentul se zisează astfel expresia.

Expresia dă reprezentatului coerență și profunzime, dezvăluie și se detașează de dezvăluire, se interiorizează exteriorizîndu-se. Expresia dă lumii reprezentate un sens care o face ineputabilă „altfel decît în realitate”, ea o precede și o anunță, devenind, prin ineputabilitatea acesteia, realitatea ei.

Rezultă că solicitarea concomitentă a reflecției și a sentimentului face ca atitudinea spectatorului să oscileze continuu între o „atitudine critică” și o „atitudine sentimentală”. Ponderea cea mai importantă revine sentimentului, singurul ce poate depăși dualitatea om-lume, mobilizînd total omul în prezența operei. Accepțiunea pe care i-o conferă Dufrenne acestei ultime căi de „acces la operă” cere înțelegerea lui drept maxim al experienței estetice. Relevînd brusc expresivitatea operei, sentimentul dezvăluie structura apriorică a experienței și a obiectului estetic. Prin sentiment recunoaștem ceea ce știm deja: lectura imediată a expresiei este rezultatul unei cunoașteri (prin sentiment), înaintea înțelegerii. Ceea ce înseamnă că există ceva „ce este logic independent de orice experiență”<sup>14</sup>, adică în cazul nostru, ceea ce exprimă sensul dat imediat în experiența estetică, sens prin care se anunță spontan obiectul acesteia. Acest „ceva”, a priori-ul, este dublu determinat, fiind ceea ce constituie obiectul, deci ceea ce apare în experiență ca valoare sau ca o calitate afectivă și ceea ce predetermină, la nivelul subiectului, aprehensiunea obiectului său. A priori-ul afectiv este însăși expresia. La nivelul subiectului (spectatorul) se poate spune că el se concretizează în aprioritatea gustului, ce prepară experiența, ca o anticipare, prin aprobare sau dezaprobare rezultatelor ulte-



rioare ale acesteia. Această putere de comprehensiune anterioară experienței este definitorie, fără ea „sensul datului n-ar apare”. Subiectul este, în această viziune, coincident structural cu obiectul, a priori relevându-se prin a posteriori, obiectul fiind în istorie, impregnat de ea, asemeni subiectului care el însuși este „naturalizat, socializat, istoricizat”. Astfel, va constata Dufrenne, există, încă înaintea contactului operă-public, o predispoziție a unuia pentru altul, predispoziție ce va permite experienței unificarea lor. Numai așa obiectul estetic, ca sensibil ce presupune imanența sensului în prezență, se va corela, prin ineputabilitatea sensului său, după perceperea prezenței, cu plenitudinea existenței autentice a subiectului în fața operei. Se vădește deci o încercare de a depăși dualitatea omului și lumii, raportarea la Natură sau Ființă, din care se generează structurile apriorice (cosmologice și existențiale), avînd rostul de a justifica rezultatele experienței. Relația va rămîne, în continuare, ambiguă, după cum se va vădi pe tot parcursul *Fenomenologiei experienței estetice*.

Nicolai Hartmann va urmări o altă direcție. Plecînd de la constatarea ineficienței esteticii fenomenologice de a merge pînă la ultimele consecințe ale analizelor sale, el va căuta o deschidere spre alte orizonturi, reținînd numai acele elemente care să îi permită realizarea propriului demers estetic, „exclusiv pentru omul de cugtare, căruia atitudinea de creație și de contemplare estetică îi apare ca o enigmă”. Estetica va trebui să fie un mod de cunoaștere științific al „enigmei”, o analiză riguroasă care să permită cuprinderea ulterioară „de deasupra”. „Estetica este un mod de cunoaștere, și anume, cu tendința autentică de a deveni o știință. Iar obiectul acestei științe este acea dăruire de sine, acea ținută pur contemplativă. Este adevărat, nu aceasta singură, ci în aceeași măsură obiectul spre care ea se îndreaptă, frumosul — totuși în același timp și ea. De unde urmează că dăruirea estetică este fundamental alta decît a conștiinței filozofice care se îndreaptă spre ea luînd-o ca obiect. Atitudinea estetică, în genere, nu însemnează ati-



tudinea esteticianului. Cea dintâi este și rămîne atitudinea celui care contemplă și creează artistic, pe cînd cea din urmă este atitudinea filozofului<sup>15</sup>, va scrie Hartmann în introducerea la monumentală sa *Estetică*. Pornind ca și alți reprezentanți ai esteticii fenomenologice, de la o critică riguroasă a perspectivelor psihologice, el se va detașa mai accentuat de ideologia husserliană, urmărind o revalorificare a tezelor estetice hegeliene. Hartmann va rămîne însă tributar tradițiilor hegeliene, întrucît după el, „spiritul obiectiv constituie domeniul istoriei reale a colectivităților, cu tot ansamblul civilizației și al formelor conștiinței sociale, iar spiritul obiectivat este domeniul culturii ca ansamblu de creații umane în forma unor opere durabile.”<sup>16</sup> În acest context, el va reține critic ideea hegeliană a dublei structuri a operei de artă realizate prin obiectivarea într-o formă concret-sensibilă a unui conținut spiritual, a ideii. Această perspectivă trebuie corijată întrucît ea „lega direct împreună elementele opuse, conținute în obiect, fără să se ocupe de tot ce alcătuia intervalul dintre ele,”<sup>17</sup> elementele intermediare, ce au o natură dublă (aspecte concret perceptibile și determinatii ale unei valori-ideal), schematizîndu-se prin aceasta înțelegerea operei. Astfel, într-un roman, evenimentele prin care se reliefează eroii nu exprimă de-a dreptul o anumite idee de natură etico-filozofică și nici nu reprezintă o „ilustrare concretă” a acesteia. De aceea, reflecția estetică trebuie să încerce depășirea formulei hegeliene, schematizante, pentru a putea surprinde și analiza integral obiectul ei. În acest sens, Hartmann nu va admite ab initio teza după care intuiția artistică este premergătoare înțelegerii conceptuale. Deși conține momente cognitive „Arta nu este o continuare a cunoașterii”. Iar estetica, la rîndul ei, „caută să analizeze actul viziunii și al desfătării estetice, act care nu se poate desfășura decît atîta timp cît nu este descompus și cît rămîne netulburat de gînd”<sup>18</sup>, atitudinea esteticianului fiind tocmai de a gîndi și cerceta acest act. Se va ajunge astfel la — după cum observă în studiul introductiv la *Estetica*, Al. Boboc — „o anumită ruptură între teorie și



practica artistică, prin excluderea raportului genetic se produce un fel de alienare normativă care implică o rezervă față de actualitatea artei, față de valoarea ei cognitivă ca act.<sup>19</sup> Estetica, înțeleasă ca știință, va trebui să se concentreze asupra analizei concrete a valorilor. Din această perspectivă, conceptele esteticii clasice, mai ales ale „metafizicii artei“, a romanticilor, nu îndreaptă spre esențial. Tragicul, sublimul, comicul etc sînt „concepte valorice“ sau „structurale“, dar în analiză trebuie urmărit, în primul rînd, modul de structurare a obiectului. Dacă „frumosul“ e obiectul universal al esteticii, atunci el trebuie cercetat la nivelul operei de artă, singura care poate să fie „frumoasă“. Ca și Ingarden — de a cărui „întoarcere la obiect“ face abstracție — Hartmann se angajează, plecînd de la analiza structurală a operei, pe drumul — încercat și de Dufrenne — al depășirii dualității om-lume, în sensul unui ontologism „pentru care domeniile-cheie sînt valorile și sfera umanului“. Pentru aceasta, esteticianul va aduce corectivele necesare perspectivei hegeliene asupra operei, gîndită ca o dialectică formă-conținut. Forma, înțeleasă ca principiu intim al operei, este legată de „materie“ (ce se definește ca „specia elementelor sensibile care, în creația artistică, suferă o modelare de un fel particular“), „forme“ specifice necesitînd „materii“ specifice, permițîndu-se astfel o distincție clară între genurile artei ce au, fiecare, forme și materii determinate.

Actul estetic prin care se surprinde obiectul (opera), este intuiția, dar o intuiție de tip special, spontan, sensibilă și productivă. „Colaborarea“ imaginație-intelect, de tip kantian, nu mai este în acest caz necesară. Intuiția dedublată concomitent într-o interiorizare spontană a sensibilului și într-o depășire a acestuia, este elementul ce permite manifestarea plăcerii, a satisfacției. „...intuiția estetică este numai pe jumătate intuiție sensibilă. Peste aceasta se ridică o intuire de gradul al doilea, mijlocită de impresia simțurilor, dar fără să se piardă în ea, ci constituindu-se ca act în autonomie clară față de ea“<sup>20</sup>, va considera Hartmann. Simultaneitatea acestor două ti-



puri de intuiție, menținerea celui de-al doilea centrat pe obiect dă posibilitatea aplecării asupra obiectului universal al esteticii : frumosul.

Obiectul frumos se caracterizează „în modul de apariție însuși“ și nu prin „Ideea“ încorporată, prin sens sau prin Viața pe care o exprimă. Frumosul, relevat printr-un act „pentru cineva“ nu suferă însă decît „o anume condiționare mediată din partea subiectului“. De aceea, obiectul estetic nu poate ființa independent de subiect, tot așa cum nu depinde nici în totalitate de acesta. Dacă în totalitatea sa el este un lucru real, prin actul intuirii (ca și în actul creației), se depărtează de real, în ireal. Se produce astfel o de-realizare (Entwirklichung), care dă dimensiunea libertății creatoare a artistului (realul — ca mijloc de apariție a irealului nu se confundă cu realul ca scop, în acțiunea transformatoare). Unitatea „realizare“-„de-realizare“ a obiectului, asemănătoare cu „opozitia ființă-neființă“, reprezintă o transpunere în planul obiectului estetic al raportului „necesitate-libertate“, creația concretizîndu-se în de-realizare, ca o manifestare a libertății artistice, ce instituie valoarea. Creația „duce în opoziție“ o modalitate de ființare nouă, diferită de realitate, înnobilînd spiritul uman. În „raportul de apariție“, percepția estetică își joacă rolul său, ea depășind „conexiunea obiectivă a lucrurilor“, „spre altă conexiune, care există numai în raport cu subiectul și felul său de a vedea“, subiect ce se obiectivează prin faptul împarantezării „lumii înconjurătoare“, ceea ce face ca obiectul să se prezinte ca o lume în sine. Această „obiectivare“ diferită de cunoaștere subzistă „numai pentru cel ce percepe estetic“<sup>21</sup>. Actul se fundamentează în structura obiectului și analiza intuiției „de gradul al doilea“, relevă necesitatea depășirii — în cazul artei — a lui cognitio prin visio. Intuiția de gradul al doilea, ce presupune pentru estetician analiza percepției estetice și concomitent a obiectului ei, are drept corespondent în subiect plăcerea, a cărei „tonalitate afectivă“ dă dimensiunile participării subiective ; plăcerea manifestîndu-se prin



mijlocirea unei judecăți „proprii gustului“, cu un conținut obiectiv. Judecata de gust exprimă „ce îi spune plăcerea în intuiție; plăcerea are astfel o poziție centrală în structura actului“. Plăcerea este raportată însă la obiect, devenind „forma primară sau nemijlocită a conștiinței estetice a valorii“ și, deși una ține mai mult de subiect, în vreme ce cealaltă depinde mai mult de obiect, în procesul contemplării ele nu pot fi despărțite. „Astăzi, datorită esteticii materiale a valorilor, ne este familiar — va sublinia Hartmann —, să vedem în sentimentul valorii instanța care procură orice conștiință a valorii. Kant însă cel dintâi a raportat conștiința valorii, în relația estetică (judecata de gust), la satisfacție (respectiv, la plăcere) ca instanță care o procură.“ În sensul kantian al „dezinteresării“ conștiinței estetice de lumea exterioară obiectului, plăcerea și satisfacerea ei devin momente ale valorizării, chiar dacă lumea „exterioară“ presupune ea însăși valori (extraestetice), ce susțin și condiționează raportarea nemijlocită numai la valoarea estetică. În „gustarea estetică“ suprapusă peste sentimente valorice extraestetice, „însuși momentul plăcerii [...] alcătuiește sinteza suspendării (neutralizării) și a conservării lor și se detașează astfel fără echivoc de ele“<sup>22</sup>. „Gustarea estetică“ este deci singura modalitate, capitală pentru actul estetic, de a intui și sezisa valoarea. Plăcerea este în dependență de structura obiectului, el relevându-și valoarea numai prin plăcere. De aceea, numai faptul apariției însăși poate releva frumosul, sub forma plăcerii. Plăcerea estetică este autonomă în raport cu datul sensibil sau cu „ideea“ incorporată de acesta, ceea ce face ca, prin dependența ei de „actul apariției“, să nu se poată anticipa nimic asupra valorii estetice. Astfel, valoarea estetică este „atît de strîns legată de cazul individual și, strict vorbind, nu numai de el, ci chiar de intuirea particulară, în contemplarea de fiecare dată.“<sup>23</sup> Această perspectivă, ce pare a permite dizolvarea valorii în „intuirea particulară“ îi va crea destule probleme esteticienului, Hartmann încercînd să o depășească, în sensul



unei anume supralicitări a „obiectivității” care este opera de artă. Ea îi permite însă totodată să depășească o „metafizică abstractă” ce se ocupă cu descrierea — în genere — a fenomenului, deschizându-i posibilitatea unei riguroase caracterizări a valorilor specifice artei, ca valori ale unui „existent pentru noi”, valori „ale obiectului ca obiect”, independent de realitate și de „realizarea ce apare”, depinzând de raportul de apariție care ni le relevă ca „obiect pentru noi” și fiind în același timp dependente de obiectul particular ce le individualizează ca „particularități unice”.

Ce este caracteristic acestei forme de obiectivitate a spiritului uman? Spre deosebire de „spiritul viu”, spiritul ce s-a obiectivat se realizează printr-o modelare a materiei pentru a suporta un conținut spiritual. Fără „spiritul viu” ce unește cei doi termeni ai obiectivității nu se poate vorbi de modul de a ființa al „spiritului obiectivat”. Spiritului viu, ce sesizează „materia modelată prin obiectivitate”, conținutul spiritual i se relevă ca apariție. În acest context, un rol extrem de important revine „spiritului producător”, ce „încuie” în materia pe care o modelează conținutul spiritual, pe care spiritul ce receptează va trebui să îl „descuie” ca să îl redobândească. Pentru planul obiectelor estetice, a căror dublă structură am sesizat-o, problema este oarecum mai complexă. Nu toate aceste obiecte sînt obiectivității. Frumosul natural și frumosul uman, pe care Hartmann le reconsideră ca obiecte estetice, nu sînt creații ale omului, deci obiectivității, deși sînt și ele alcătuite, ca obiecte estetice, stratificat. Opera de artă însăși este specifică în funcție de materia sa, ce permite numai un anume tip de modelare. Deși tipul de modelare implică o particularizare a valorii estetice în artă, frumusețea constituindu-se în modul de apariție, ce va exista va fi nu reprezentatul ci „ imaginea lui”. Dubla structură a „obiectivităților” artistice, a cărei unitate fundată în întrepătrunderea straturilor este semnificativă în raportul de apariție, se vedește caracteristica obiectului estetic: prin opoziția între cele două planuri de existență, el devine



„o alcătuire unitară“, ce este „totalitatea indisolubilă a ceva real și ceva ireal — un non-sens ontic oarecum —, posibilă numai prin participarea hotărîtoare a celui de-al treilea membru, subiectul receptor, care rămîne totuși el însuși în afara stratificației“. Frumosul natural și cel uman nu presupun distincția modurilor de apariție, „imaginea“ reprezentatului confundîndu-se cu reprezentatul, apariția fiind reală.

Dacă, „potrivit modului de existență“ — planul din față — obiectul estetic „prezintă invariabil două straturi“, în planul secund, „din spate“, structura globală a conținutului, „potrivit formei interioare“, straturile sînt multiple. Această multiplicare ce dă adîncimea este „condiția frumuseții.“<sup>24</sup> În funcție de genul artistic, succesiunea straturilor planului secund în apariție este diferită, ea implicînd un „analogon“ între raportul construcției, stratul ce apare în creație fiind determinat pentru cel ce transpare, el apărînd prin modelarea acestuia. Se produce astfel o interiorizare succesivă a determinărilor atît în construcție cît și — în consecință — în apariție, care ne apare oarecum superficială, mai degrabă rezultat al sistematizării filozofice decît al observației concrete a fenomenului viu. \*) Pe linia unei distanțări de unitatea hegeliană „formă — conținut“ și de exagerarea formală pe care estetica impresionistă o va încerca, Hartmann precizează că unitatea analizată este

---

\*) Chiar dacă Hartmann construiește „această paralelă“ și într-o direcție polemică, cu „estetica psihologistă a actelor“ și pe baza teoriei sale filozofice „a primatului obiectului în orice structură a existenței (reale sau ireale)“, vom vedea în ce măsură distincția între act și obiect care face inteligibilă această concepție, este valabilă în condițiile unei anume „îndepărtări“ de fenomenologie (pe care o încearcă, dealtfel, în alt sens, și Ingarden). Pentru că, dacă obiectul estetic este ireductibil la actul prin care apare și este propus, datorită dimensiunii valorice perene a creației umane „în contextul căreia poate avea sens și semnificație sfera autonomă a esteticului“, în receptarea lui se poate porni numai de la act, cum o demonstrează Dufrenne (în condițiile existenței a priori-ului afectiv) sau adînci acest act, ca o valorificare superioară a „actelor“, cum o face, nuanțat desigur, materialismul istoric.



o unitate a diversității, unitatea fiind cu atât mai puternică, cu cât diversitatea „pe care urmează să o domine” este mai multiplă. Se întâmplă însă ca, pe măsură ce nivelele unității în multiplicitate se „înalță” spre o depășire conceptuală a intuiției sensibile, unitatea să piardă în desăvârșire. \*) Tot așa cum, datorită faptului că unitatea nu poate surprinde întotdeauna diversitatea, se poate produce o „înecare” a „ideii sensibile”, cum ar spune Hegel, într-o mulțime de planuri concrete. Artă urmărește o altfel de unitate: „materialul” pe care opera de artă îl preia nu este copiat sau reprodus, ci transformat. Artă nu se reduce la un „mimesis”, chiar dacă începutul este făcut prin „a imita ceva”. Se realizează deci o remodelare treptată a „modelului”, mai bine spus, o remodelare. Pe această cale, artă realizează mai întâi transformarea umanului în ceva ce nu este uman (obiectivarea), operînd o transpunere în ireal (de-realizare), ce devine hotărîtoare în momentul intuirii de gradul II, care remodelează. Specifică artei, intuiția de gradul II pleacă de la percepție, dar o depășește și se opune ei într-o libertate „interioară”: sesizarea a ceva ce nu există real. Remodelarea în irealitate și cea în intuitivitate au fost unite în „metafizica clasică” prin „Idee”, ceea ce nu este

---

\*) Este credem, aici, o sugestie hartmanniană ce pare a valida încă o dată ideea — verificată mai ales în artă modernă — a raportului depreciativ (pentru artă), cu un anume dogmatism ideologic. În măsura în care artă este obligată să devină „un mijloc” de transpunere și traducere a unor cerințe ideologice momentane, ea își reduce autonomia — accentuată în literatură și, în genere, în oricare specie a artei moderne — față de cerințele imediate ale societății (cerințe pe care, de altfel, artistul le „trăiește” și le „încorporează” nuanțat, vizionar, personal — pozitiv sau negativ — în funcție de capacitatea sa de a „prelucra” datele istoriei, de apartenența — sau în opoziție cu ea — la un anume mediu, de tehnică, pregătire, talent etc) — „paralela aproximativă” de care vorbea Engels devenind cea mai precisă „paralelă”, o „descriere” cu atât mai puțin artistică cu cât „libertatea” creatorului este mai restrînsă. Transpunerea schematică ce se realizează datorită „comenzii” formale, sau înțelegerii formale a ei, face ca perspectiva inteligibilă a conștientizării multiplu nuanțate a lui „sollen” (trebuie) să fie înlocuită — pur și simplu — cu „sollen” (trebuie).



satisfăcător, generalitatea „ideii“ ducînd la pierderea intuitivității. De aceea, trebuie „să plecăm de la esența ontică a ființei ideale, așa cum o cunoaștem din plăsmuirile matematice sau valorice : indiferentă față de realitate și irealitate, dar deschizînd mai mari posibilități decît realul.“<sup>25</sup> Plăsmuirile ce apar în planul din spate nu au însă o astfel de ființă (un personaj — de exemplu — putînd fi conceput, schematizat etc și fără opera de artă), și, dacă ele se ridică la idealitate, se ridică numai într-o „idealitate a apariției“, ceea ce le leagă de destinul istoric al operei. Modelarea este legată de apariție, forma estetică neputînd să fie analizată treptat, pe straturi, ceea ce face ca discutarea ei să fie posibilă numai în funcție de anume trăsături exterioare. În raportul de apariție avem dovada „raportului de formă ascuns“, care este „secretul artei“, el putînd fi numai descris. Relevată în raportul de apariție ca ceva „ascuns“, imposibil de sesizat unitar, forma se prezintă spectatorului operei ca eșalonată în succesiunea straturilor, modelarea stratului anterior fiind condiția celui ce urmează. În construcție, raportul este invers, stratul secund impunînd modelarea celui primar, dependența și independența modelării continuînd în toate straturile, modelarea unui strat izolat neconstituind o formă estetică. \*) Se depășește astfel con-

---

\*) Credem că demonstrația lui Hartmann este totuși în ciuda unor „nepotriviri“ plină de sugestii, mai ales atunci cînd ne raportăm la literatura modernă. Mult mai puțin încorsetată de rigorile dogmatice ale unui „principiu de construcție“, ce ascunde de obicei un principiu comanditar de altă natură, mai bogată în semnificații, literatura modernă, poate exemplifica mai ușor acest „secret“ al artei, care este „raportul ascuns al formei“. Sigur că, în genere, operele de valoare — inclusiv cele clasice pe care esteticianul le discută — sînt necanonice, din această perspectivă „generalitatea Ideii“ neputînd impune decît exterior o puritate și o rigoare formală, totuși, în condițiile raportării mai puțin la opere, cît la Operă a esteticii filosofice — libertatea formală pe care literatura, toată arta modernă și-o asumă, este mult mai revelatoare. Dependența și independența modelării în straturile operei de la „stratul din spate“ către cel „din față“ în creație și invers în receptare apare mai clar, unui poem ca „A patra elegie — Lupta dintre visceral și real“ din cele *II elegit* ale



ceptția clasică a existenței unui „sentiment al formei“, ceea ce ar dezavantaja intuiția. „Jocul cu forma“, modelarea continuă, dincolo de empiric, ca alegere și eliminare, este garanția libertății în artă, gândită ca libertate pozitivă, ce nu exclude determinațiile, ca determinatii proprii, autonome, nu de tipul celor din „ordinea ființei“ sau „a imperativului“. Aceste principii ce constituie libertatea estetică o identifică „în conținut“ cu o necesitate de același tip. Necesitatea interioară fundamentează unitatea operei, creația fiind liberă în sensul că numai ea „descoperă și pune în valoare o posibilitate nouă de a face să apară ceva ascuns în spate“. <sup>27</sup>

Ceea ce înseamnă că însăși problema adevărului se pune altfel în artă. Corespondența pură „cu ceva real“ nu poate fi acceptată, pentru că ar însemna excluderea fanteziei. Chiar dacă arta ne rafinează, ne descifrează

lui Nichita Stănescu, putându-i fi aplicată mult mai ușor, afirmația că *reprezentarea intuită generează forma* în creație, decât — în ciuda aspectului înșelător, imediat, al poemului — că ideea o generează. Când poetul construiește : „Dar peste tot în mine sînt ruguri / în așteptare, / și ample, întunecoase procesiuni / cu o aură de durere. // Durere a ruperii-n două a lumii / ca să-mi pătrundă prin ochii, doi. / Durere a ruperii-n două a sunetelor / lumii, / ca să-mi lovească timpane, două. / Durere a ruperii-n două / a mirosurilor lumii, / ca să-mi atingă nările, două // Și tu, o, tu, refacere-n interior, / tu potrivire de jumătăți, aidoma / îmbrățișării bărbatului cu femeia sa,...“ modelarea se prezintă mai puțin ca rezultatul unei Idei generatoare, cît mai degrabă ca o legătură succesivă de modelări ale reprezentării intuite cu planul sensibil „din față“. În acest mod „adîncimea“ poemului nu mai este rezultatul unui „joc pur de forme“ rezultat al concretizării unei Idei (care poate fi ușor explicată, condamnată, justificată, banalizată etc), ci rezultatul stratificării operei, forma devenind, prin „obiectivare“, momentul „conștiinței de sine, al sezișării de sine“ al creatorului. Creatorul dă astfel mărturie de „spiritul obiectiv devenit istoric“, de totalitatea spiritului în care s-a format și care depășește subiectivitatea lui în creație, personalitatea topindu-se în modelarea materialului. Observația lui Morpurgo-Tagliabue din excelenta sinteză *Estetica contemporană* este pe deplin valabilă, și anume că : „Va fi deci vorba de o *forma formans* în loc de o *formă formata*, de o formă dinamică mai degrabă decît de una statică...“ <sup>28</sup>, cu toate consecințele ce decurg de aici.



sensuri, semnifică, original ea urmărește să ne producă satisfacție și plăcere, să formeze un gust. De aceea, „realismul“ va fi esențial „o chestiune de formă“, arta realizându-se ca atare, ca „apariție“. „Adevărul vieții“ nu este verificabil neapărat în viața însăși, ci în perspectiva asupra vieții a epocii, a creatorului. În acest mod, adevărul artistic apare ca o revelație a unor elemente esențiale ale vieții umane, atât reală cât și imaginată sau posibilă, el realizându-se prin modelarea artistică ce constituie „un întreg structural intuitiv de adecvare la esență și la viață“, întreg care „nu trebuie numai să revină în fiecare strat al operei de artă, ci să fie realizat în unitatea succesiunii de straturi. Numai în felul acesta se reunește în adevărul imanent al unității de formă, adevărul vieții cu adevărul esenței.“<sup>28</sup>

Și Dufrenne urmărește această problemă, pe linia depășirii unui istorism relativist, căutând să demonstreze obiectivitatea reală a frumosului, ca „o identitate între ceea ce este existențial în om și ceea ce este cosmologic în natură.“ Arta este serioasă pentru că este adevărată, „pentru că semnificația obiectului estetic depășește subiectivitatea individului care se exprimă prin el.“ Arta este adevărată „în raport cu ea însăși“ (este perfectă) și „în raport cu artistul“ (este necesară, spontană, autentică), dar este și în raport cu conținutul, ceea ce nu înseamnă reproducere, mimesis, *adaequatio* a realului, ci lectura expresiei realului; realul se exprimă în artă. Acest real este constituit de o pluralitate de lumi estetice care ne sînt relevate de artiști. Arta inventează realul sau, dacă vrem, îl anticipează, lucru care este posibil deoarece ea este de fiecare dată produsă de un om „angajat în real și a cărui autenticitate se măsoară prin seriozitatea acestui angajament. Opera de artă are deci semnificația unui document istoric“<sup>29</sup>, constată Morpurgo-Tagliabue. Dar în timp ce Dufrenne face încercarea de a transforma această perspectivă antropologică într-o perspectivă ontologică, sensul exprimat de om apărîndu-i ca nevenind de la om ci de la real, Hartmann leagă în mod clar ade-



vărul de structura formei, chiar dacă aceasta nu este o creație liberă de premise reale și ideale. Pentru Dufrenne „realul e pre-obiectivul“, omul fiind doar „martorul“ și nu inițiatorul sensului impus de real <sup>30</sup>, artistul devenind, cum sugerează în lucrarea amintită Morpurgo-Tagliabue, „un instrument al dialecticii existenței : este rezultatul unei finalități obiective care implică un principiu original metafizic : existența, sau viața, sau natura...“, ceea ce poate duce la concluzia că nu este vorba de o „ontologie fenomenologică“, ci de concluzia ontologică a unei fenomenologii, concluzie obținută prin procedee de analogie și ipoteză (totuși fără problematica *als ob* a lui Kant)“ <sup>31</sup>. La Hartmann împlinirea adevărului nu cere corespondență și reflectare, el acționând în sfera de ființare specifică a obiectului estetic, a cărei dublă structurare în unitate impune valori specifice ireductibile la valorile gnoseologice (ale adevărului), ca urmare a faptului că obiectivitatea sa se datorează obiectivației (prezența sensibilă) și nu unei corespondențe oarecare cu realul. Realizarea și de-realizarea în concomitența lor fac ca obiectul estetic să fie, fără a fi adevărat sau real. Prin conjunctura reală și valorică a creației, adevărul imanent din unitatea structurală a modelării devine o „valoare subordonată valorii estetice : pentru a intra în competiția adevărului, obiectul estetic trebuie să fie mai întâi împlinit sub aspectul esențial al valabilității valorii estetice“ <sup>32</sup>. „În formele plăsmuirii estetice arta introduce valori interesând toate domeniile culturii. Taina influenței ei stă, desigur, în această împrejurare, care explică în același timp ceea ce s-ar putea numi paradoxul artei : faptul că participă la întregul mobilism al istoriei, dar că, privită ca pură organizare formală cu scopul în ea însăși, sfidează această mobilitate și se ridică deasupra ei“ <sup>33</sup> scria în *Estetica* sa T. Vianu. Adevărul, nu ca adevăr al datului, ci al perspectivei, ține de această „organizare formală“, de valorile perene incluse în ea.

Din perspectiva hartmanniană modelarea (și remodelarea), ca și stratificația dezvăluie complexitatea obiectului estetic, — e adevărat numai în conexiune cu actul



de creație (pe care în analiza lui Morpurgo-Tagliabue, Hartmann îl reduce la actul *de execuție a unei viziuni prestabilite*) — ceea ce ne permite evidențierea modului de structurare a operei, prin actul estetic de receptare a raportului de apariție. În apariție opera propune (prin mijloacele specifice, pe care „materia” i le pune la îndemână creatorului), un alt univers în totalitatea lui pentru om, o altă dimensiune a umanității. Păstrând deci acest caracter instaurativ al artei, deși îi apare ca secundar, „executiv”, în comparație cu perspectiva intrinsecă a percepției estetice (ca suport al intuiției de grad secund), Hartmann încearcă o delimitare de psihologism, forma fiind o unitate a diversității, realizată în procesul re-modelării continue. Re-modelarea unind de-realizarea cu intuitivitatea, principiul ei devine „idealitatea apariției”. Dacă modelarea este — cum s-a văzut — în funcție de principiul dependenței și al independenței straturilor, eșalonată în funcție de acestea, forma estetică nu poate fi analizată stratificat („secretul artei”), ea manifestându-se numai ca exterioritate în raportul de apariție. Forma nu devine în acest caz o necesitate ce contrazice libertatea de creație. Chiar dacă astfel s-ar părea că esteticianul reduce creația la execuție, există o anume dialectică atunci când susține că unitatea operei, întemeiată în necesitatea interioară pe care „descoperirea” adîncimii stratificației o reclamă (un fel de „extrinsecăție” croceană în manifestare), este legată de libertatea de creație, ce realizează menirea artei de a satisface o plăcere. În aceste condiții, adevărul „frumosului” va fi legat intim, structural, de formă. Adevărul în artă nu va fi o „corespondență” a realului (ca în planul gnoseologic), ci se va vădi ca o revelare, o intuire a unor determinări esențiale ale vieții, unitatea structurală a operei reunind în mod particular, esențialitatea și viața (în „corespondențele” lor adevărate), în „adevărul imanent” pe care forma, ca unitate exterioară, în exteriorizare, îl proclamă. Artă nu poate reprezenta în această perspectivă o formă specifică a gândirii — o „gnoseologie aparte”, ci



o modalitate specifică de a fi a spiritului uman: nici cunoaștere (sau nici total cunoaștere) și nici irealitate (sau nici total irealitate, în sensul de sferă ontică trans-obiectivă), ci ambele, într-o formă specifică a ființării, la limită. Se realizează astfel, credem, o „descriere” în spiritul fenomenului supus analizei, arta, creîndu-se premisele unei explicații axiologice ce tinde, ca și alte „estetici” să surprindă particularitatea valorii în artă.

Se pune însă imediat întrebarea: va reuși oare o asemenea întreprindere?

În *Studiile de estetică*, R. Ingarden încearcă, în urma analizei experienței estetice, să justifice (într-un plan superior celui din *Das literarische Kunstwerk*) distincția între „valorile artistice” și „valorile estetice”, primele aparținând operei, celelalte obiectului estetic. Experiența estetică se realizează în condițiile în care „spectatorul” adoptă o atitudine estetică ce îi permite să „concretizeze”, să completeze și să actualizeze, altfel spus, construcția schematică a operei. Este subînțeles că aceste condiții pot fi variabile (la ambii termeni ai raportului), primind totuși tipul ideal al operei și al subiectivității estetice care se plasează în legătură cu ea. Ceea ce Ingarden numește în această perspectivă „identitate intersubiectivă” a operei, apare astfel destul de inoperantă, actele monosubiective ale concretizării intrînd în opoziție cu „idealitatea” presupusă. Deși opera este un produs intențional care transcende elementul sensibil de la baza sa, ca și actele psihice declanșate (ea impunînd prin esența ei individuală ce implică convergența percepției și cunoașterii, limitarea variabilității tipurilor de concretizare), pentru a putea vorbi de posibilitatea constituirii valorii estetice, Ingarden va trebui să depășească viziunea strict ontologică a fenomenologiei, incluzînd unele elemente legate de natura socială a limbii (deși o perspectivă asupra limbajului artistic ca parte componentă a sistemului cultural, cu implicații sociologice în interpretarea operelor prin prisma unor grupuri culturale socialmente constituite, îi apare ca inacceptabilă). Îndepărtîndu-se astfel de un anume formalism semantic, autorul cunoscutei



*Das literarische Kunstwerk* își va concentra atenția asupra concretizării care realizează reconstrucția operei, implicînd calitățile estetice active conținute de straturile ei. Valorile artistice sînt indicativul concretizării, realizînd construcția schematică a operei. Spre deosebire de ele, valorile estetice trebuie „văzute“, avînd o natură fenomenală relevabilă în percepție. În sens epistemologic, valorile artistice sînt relative, jucînd rol de instrument în apariția valorilor estetice care au un caracter absolut, existența lor nedepinzînd de structura formală a obiectului care le este suport. În sens ontologic valorile artistice create sînt absolute, nedepinzînd la rîndu-le de percepția „spectatorului“, realizîndu-se drept capacitatea operei de a fi (într-un fel oarecare) concretizată estetic. Valorile estetice devin astfel relative, întrucît experiența estetică are la dispoziție un evantai extrem de larg de raportare, de la falsitatea pînă la adecvarea totală a concretizării. Valorile artistice sînt, prin urmare, definibile pe baza elementului invariant constituit prin depășirea elementelor neutre estetic ce alcătuiesc scheletul operei. Valorile artistice se văd a fi fondate în calitățile artistice semnificative ale operei, concretizarea lor permițînd relevarea unor calități estetice (cu momente pozitive sau negative), ce generează, prin concretizarea însăși și în urma ei, valori estetice.

În viziunea lui Ingarden, calitățile semnificative estetice sînt extrem de numeroase, ca „momente estetic relevante“ ele variînd de la momentele materiale și cele formale pînă la „variante“ ale naturaleții, veridicității etc. sau „moduri de a acționa asupra privitorului.“<sup>43</sup> La rîndu-le, determinările valorilor estetice au ele însele subdiviziuni ce trebuie să indice „momentul care determină o valoare“. O asemenea sistematizare, interesantă de altfel, ridică însă o mulțime de probleme și precauția esteticianului în a o considera ca o simplă tentativă se justifică. Astfel, este destul de puțin operantă considerarea uneia și aceleiași calități concomitent și ca o proprietate a operei și ca impresie subiectivă a spectatorului. Categoriile estetice ca „sublimul, tragicul și frumosul



apar ca rezultatul interacțiunii tuturor straturilor operei și sînt expresia armoniei ei polifonice. Manifestarea lor se împlinește la nivelul situațiilor obiectuale și «depinde în mare măsură de modul lor de evidențiere» (comparația făcută de autor între un anunț de ziar asupra unei întîmplări tragice și «dramatizarea» artistică a acesteia)<sup>35</sup>, arată N. Vanina. Subliniind intenția lui Ingarden de a stabili mai exact complexul de relații între diferitele componente valoroase ale operei și rolul lor nuanțat în constituirea valorii estetice de ansamblu, același exeget constată că „momentele formale și materiale formează propriu-zis un cadru «estetic valabil» al operei. Calitățile estetic relevante, ivite în acest cadru, trebuie să devină un fundament pe care pot fi constituite valorile estetice. De demonstrația acestei condiționări va depinde și în ce măsură putem depăși tendințele absolutizante în interpretarea valorilor estetice“. Observația, pertinentă și adecvată, ne permite să urmărim în ce măsură esteticianul concretizează cu consecvență ceea ce susține teoretic.

Valoarea este considerată drept entitate specifică, avînd un mod de existență propriu. Fără să se confunde cu un lucru, ea depinde oarecum de acesta dar „nu parazitează și nu este ceva exterior introdus forțat, ci derivă firesc din esența însăși a obiectului“, prezentîndu-se ca „ceva derivat din complexul trăsăturilor unui bun“.<sup>36</sup> Depinzînd de „forma obiectului“, valoarea este ea însăși activă în raport cu el, modificîndu-l, făcîndu-l „valoros“. Apare astfel dubla existență a valorii: o existență concretă, obiectualizată și o existență ideatică, pură, prima fiind echivalenta ultimei. Asemănător cu teza „conceptelor ideale“, un asemenea statut existențial al valorii duce la recunoașterea apriorismului și, implicit, la impunerea unui rol secund activității concrete cu opera, de verificare în sensul confirmării sau infirmării capacității noastre de a sesiza aprioric valoarea. Introducînd cogniția alături de intuiție în actul de evaluare, Ingarden încearcă să depășească un posibil relativism, actele cog-



nitivă fiind condiția momentului „tetic“ al sesizării prezenței unei valori care cere o atitudine axiologică sub forma „răspunsului la valoare“. În acest stadiu se realizează actul de evaluare propriu-zis, contemplarea directă transgresată cognitiv în ideea de valoare, ca urmare a conceptualizării. Valoarea estetică se constituie printr-o operație de reunire a calităților estetic relevante (fundate cum s-a văzut în calitățile artistice valabile și nu în subiectivitatea spectatorului), dezvăluite în constituirea obiectului estetic. Calitățile estetic relevante cuprind un registru larg de la calități estetice absolute (întotdeauna în legătură mediată cu „proprietățile estetic neutre“ ale obiectului, ceea ce implică afirmarea obiectivității valorilor), pînă la calități relevante ce se manifestă contextual la primele sau ca urmare a asocierilor. Afirmînd obiectivitatea valorilor, în condițiile existenței calităților estetice absolute, Ingarden se delimitează net de subiectivismul axiologic dar, totodată, respinge și posibilitatea recunoașterii caracterului relațional al valorii. Deși elimină posibilitatea manifestării la nivelul oricărui tip de valori a unui imperativ de existență (în sensul afirmațiilor neokantianismului) și ține cont de existența unui mediu cultural ca și de posibilitatea realizării ulterioare a unor noi valori, el stabilește existența obligativității valorilor, independent de actul de evaluare, într-un mod asemănător celui realizat de Max Scheler în *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*: „Pentru ca o acțiune să trebuiască să fie, ea presupune că în intenția valorii acțiunii este prins ceea ce «trebuie» (sollen) să fie“. <sup>37</sup> În acest sens, afirmația lui L. Grünberg că: „Respingînd ideea că valorile sînt determinate de valorizare, teoria «apriorismului material» ajunge să susțină că valorile sînt absolut independente atît de subiectul valorizator cît și de natura obiectului valorizat“ <sup>38</sup> este, într-un sens, justificabilă, chiar și în cazul esteticianului analizat. Pentru că, acceptînd, în ciuda adăugirii raportului de cunoaștere intuiției ce sesizează valoarea estetică, posibilitatea existenței unei esențe aprioric determinabile a valorii, Ingarden exclude posibilitatea (și nece-



sitatea) sesizării situației istorice contextuale apariției unei valori, devenirea ei istorică. Analiza straturilor obiectului estetic și a calităților estetice dependente rămâne marea lui realizare, în încercarea de a defini — specifică esteticilor filosofice — precis și riguros valoarea de artă.

Mai puțin riguroasă — poate și datorită faptului că autorul ei nu a mai avut posibilitatea revenirii asupra tezelor sale — *Estetica* lui N. Hartmann ne pare mai sugestivă, chiar dacă mai tranșantă, în analiza problemelor valorii. Pentru el valoarea estetică este valoarea unui obiect singular, unic în singularitatea sa, confirmând astfel afirmația după care istoria operelor este istoria valorilor artei. Constatarea, cu neputință de infirmat, a existenței valorilor „foarte individualizate” se extinde și în privința frumosului: „Strict vorbind, «frumosul» în universalitatea aceasta nu există. Dimpotrivă, conceptul frumosului, pe care, firește, ca universal putem și trebuie să-l alcătuim, este numai «ceva propriu frumosului real» indică ceea ce revine, ceea ce este comun. El nu atinge deci frumosul însuși.”<sup>39</sup> De aceea, interpretând o asemenea perspectivă, ca să spunem ce este „frumos” în literatura modernă, de exemplu, ar trebui să o spunem individualizând. Astfel, ar fi un nonsens să susținem că poemele lui Nichita Stănescu răspund conceptului de frumos în accepțiunea modernității fenomenului și a epocii lui, dimpotrivă, în spiritul autorului esteticii trebuie să spunem: *A unsprezecea elegie — Intrare-n muncile de primăvară* este frumoasă pentru că ține de inefabil, de inexprimabil, pentru că „simțim”, avem viziunea și sentimentul frumosului. Iată de ce pentru Hartmann această situație este temeiul și sensul iraționalității frumosului și al valorilor estetice, în genere.<sup>40</sup> Este perfect valabilă (vom vedea însă pînă la ce punct) o asemenea concluzie, ținînd cont tocmai de specificul acestei „minciuni” a umanității care este arta, ca să reluăm — încă o dată — expresia nietzscheană cu care am început prezentul capitol, dat fiind că trebuie recunoscut



„caracterul nemecanic, dialectic al reflectării estetice“ care „se impune prin aceea că această reflectare depinde în mod decisiv de constituția subiectului.“<sup>41</sup> Nu vom a-  
dînci acum viziunea lui G. Lukács, pentru că lui îi apar-  
ține afirmația anterioară, mulțumindu-ne — deocam-  
dată — să sesizăm modul cum justifică — din perspec-  
tiva sa fenomenologică — N. Hartmann, o teză atît de  
interesantă.

Dacă valorile estetice sînt în artă „foarte individuali-  
zate“, dincolo de ele există clasa valorilor „valabilității  
ca atare“, a conceptelor universale, ce se disting de alte  
tipuri de valori. „Lipsa de scop“ a artei face ca valorile  
estetice să se determine numai în deprinderea și defi-  
nirea frumosului. Astfel, deși sînt condiționate de valorile  
etice, valorile estetice se realizează independent de aces-  
tea. „Raportul de fundare“ este tipic pentru deosebirea  
lor de alte valori. Dacă, cu excepția valorilor ce exprimă  
„adevărul vieții“, celelalte valori sînt „valori ale actului“,  
valorile estetice sînt „valori ale obiectului“, ele putînd fi  
sesizate nemijlocit, sentimentul valoric fiind concomitent  
desfătării estetice.\*<sup>42</sup> Nu se poate construi de aceea o

---

\*) Ni se pare interesantă, prin perspectiva ce ne-o sugerează,  
o asemenea considerare a deosebirii valorilor estetice de alte ti-  
puri de valori, considerare ce, credem, poate fi fructificată, pe  
alt plan și de către o estetică materialistă. Chiar dacă deosebirea  
„valori ale actului“ — „valori ale obiectului“ este prea tran-  
șantă și, chiar dacă în viziunea lui N. Hartmann se exagerează  
obiectivitatea valorilor ce capătă un sens oarecum specific idea-  
lismului platonician („concepte ideale“), putem folosi subtila dis-  
tincție între valori morale și valori estetice chiar și în cadrul  
înțelegerii — apropiate nouă — a valorii ca : „o relație între un  
obiect (care, prin anumite însușiri, răspunde unor trebuințe, as-  
pirații, dorințe umane) și un subiect (apt — prin facultățile sale  
psihice — să resimtă atracție, să acorde prețuire, să ierarhizeze  
obiectele după gradul în care sînt demne de a fi dorite și pre-  
țuite), plasat într-un *context istoric socio-cultural* (care nu este  
un cadru pasiv, pur receptor al raportului dintre cei doi termeni,  
ci, influențează activ atît obiectul axiologic, cît și subiectul axio-  
logic, oferind totodată reperele valorizării obiectului de către su-  
biect)“<sup>42</sup>, după cum o definește în lucrarea *Axiologia și condiția  
umană*, L. Grünberg. Se poate susține — fără prea multe temeri



„metafizică a frumosului“ în condițiile în care s-a acceptat că un concept al frumosului este numai „ceva propriu frumosului real“. Fiind legat de cazul singular, acesta se vedește în viziunea și sentimentul spontan, în „gustare“. (O primejdie se ivește totuși aici: caracterul formativ-instaurativ al artei apare încă odată în acel rol secundar în raport cu viziunea intrinsecă, spontană, a percepției estetice, ceea ce face, cum sugerează Marpurgo-Tagliabue în lucrarea amintită, să crească riscul de a înțelege creația ca execuția unei viziuni prestabilite, un fel de „extrinsecăție“ de tip crocean). Nefiind deci valori ale actului, ci numai ale obiectelor acestor acte (ale viziunii și „gustării“), valorile estetice nu depind de „pura ființare a fapturilor“ ci de „ființa pentru noi — a lor“. Ceea ce înseamnă că ele «atîrnă de faptul de a fi obiect pentru noi, care le este propriu. Obiectul cunoașterii este numai per accidens „obiect“; în mod esențial, el este ceva de ordinea ființei — el devine obiect abia prin mijlocirea unui subiect cunoscător. Obiectul estetic, dimpotrivă, este, esențial, numai obiect; de aceea, valorile sale sînt valori ale ființării obiectuale (Gegenstandsein), ca atare, valori ale purei „obiectității“ (Objektsein) — vechiul sens de „esse objectivum“. Obiectitatea se găsește în raport de apariție, valoarea fiind „valoarea apariției înseși“, cuprinzînd în conținutul ei atît planul din față cît și planul din spate». <sup>43</sup> Se stabilește astfel specificul de-realizării

că vom greși — că epoca noastră marchează în privința literaturii și a artei moderne în ansamblu, creșterea influenței „contextului istoric socio-cultural“ atît în creația, cît și în receptarea „obiectului estetic“. Credem însă că, și datorită influenței contextului, luat numai ca context, autonomia tot mai accentuată a artei ca și specificul acestei forme a conștiinței sociale, face ca schema general valabilă a definirii valorii să nu se aplice riguros exact în specificarea valorilor estetice. După părerea noastră, se poate totuși susține — în cadrul *relației* de valoare în artă — o anume preponderență a obiectului și datorită caracterului ludic al artei, și ca urmare a faptului — constatat — că fiecare operă reprezintă o „realitate unică“ ce se deschide unui „spectator“ apt a o sesiza. Vom reveni, dealtfel, asupra acestei păreri în paginile următoare.



care este un mod de manifestare a libertății în artă. Prin suspendarea raportului posibilitate-necesitate (specific realității) în favoarea posibilității, arta își vădește puterea de a face să apară „ceea ce nu este“.

Ca valoare fundamentală, frumosul domină celelalte valori estetice. Sublimul, definit ca „apariție“ (ceea ce este o îndepărtare de accepția kantiană), ce apare covârșitor din planul secund; tragicul, ce are un statut aparte prin folosirea lui în arta dramatică, deși este „caz special al sublimului“ sînt valori cuprinse în frumosul în genere, distincte de alte valori ca grațiosul, fermecătorul, idilicul etc. Sublimul este caracterizat prin profunzime, amplificată prin adîncirea straturilor; grațiosul prin superficialitate, ușurință (fiind ceea ce de obicei sesizează diletantul). Ca extreme ale polarizării în cadrul frumosului, ambele sînt dătătoare de sens. Comicul este socotit inferior sublimului și cazului său „special“, fiind determinat prin umor, glumă, ironie etc. Ca valoare conținută de frumos, el capătă, de asemenea, ceva din „iraționalitatea“ acestuia, avînd însă și aspecte metafizice depinzînd de legătura straturilor interioare cu cele exterioare și avînd astfel o valoare pur descriptivă. În comic, frumosul „dă cel mai mult înapoi“ \*), fără însă a se pierde total.

Frumosul caracterizează deci universul „lipsit de scop“ al artei, ceea ce face ca el să fie ireductibil, celelalte valori condiționînd apariția lui. Alături de valorile estetice, va considera Hartmann, alte valori (etice, vitale etc.) au doar prestigiul prezenței, ceea ce înseamnă că este-

---

\*) Ține, cum s-a remarcat, de altfel, în alte lucrări, de viziunea clasică asupra comicului, modul în care N. Hartmann tratează această categorie sau valoare estetică. Inclinația spre o polemică fundamentată pe opoziția dintre conceptele esteticii clasice și cele ale esteticilor fenomenologice, se pare că este specifică reprezentanților ultimei. Nu se ține astfel cont de modificarea practică pe care arta modernă o operează în conținutul semnificativ al acestor concepte. De aceea, mai mult la Hartmann și Ingarden, mai puțin și uneori aproape deloc la Dufrenne, apar situații în care sistemul categorial astfel constituit este deja inoperant.



ticul, alături de o condiționare reală (actuală, am adăuga) are și una valorică. Esteticianul nu va avea însă — poate și din cauzele numite ale nefinisării Esteticii sale — elasticitatea lui Dufrenne, ca să ajungă la înțelegerea determinării valorilor în genere de către acțiunea umană specifică ce instituie într-un anume mod, în funcție de o anume epocă. „Spiritul obiectivat“ va fi de aceea incomplet definit, autonomismul estetico-axiologic reclamînd depășirea perspectivei stricte asupra obiectului estetic, ca o ontologie a acestuia, deși „straturile ontice“ ce revin în el — straturi ontice care alcătuiesc în viziunea hartmanniană și structura lumii reale — lasă suficient spațiu de joc și pentru o posibilă interpretare nefenomenologică. „Lucrul (sensibil) — viața — sufletul — lumea spirituală“, se regăsesc în structura stratificată a operei de artă, fiecare „despicat“ în funcție de genurile artistice specifice. Întrucît „obiectele reprezentate conțin toate aceeași succesiune ontică de straturi — mai corect: în măsura în care se ridică în straturile mai înalte, ele păstrează totuși într-insele pe cele inferioare [...] straturile ontice superioare se află ascunse mai adînc în interiorul operei de artă și apar numai în transparența straturilor exterioare“ și, întrucît arta se realizează prin simțuri care datorită „obiectelor“ la care se raportează pot sesiza un posibil conținut, simțurile vor mijloci în artă aceste „straturi ontice superioare“ ce relevă, brusc, în apariție, prin chiar aceste straturi ultime, ordinea Ideii, a generalului uman. Trebuie să-i mai dăm cuvîntul încă o dată lui Hartmann, pentru a sublinia o subtilă distincție ce ar trebui poate fructificată, dincolo de „neîncheierea“ pe care esteticianul nu a putut-o depăși; și anume că, în ciuda întîlnirii cu perenitatea, „generalul uman ... ce este comun“, există totuși așa-zisul „individual-ideal, Ideea personalității“, ce „este o raritate, chiar în operele mari și adînci ale artelor [...] și cînd este prezent, nu se opune niciodată universalului-ideal, ci îl scoate mai degrabă în relief prin opoziție“. <sup>44</sup>



\* .

Am urmărit — in extenso — analiza de tip fenomenologic a artei pentru că, așa cum s-a subliniat deja, ne-a apărut ca ultima „mare” estetică filozofică, ce încearcă să cuprindă — în ciuda aparentei concentrări asupra „ontologiei obiectului estetic”, complexul fenomen al artei; cu atât mai mult cu cât doctrina estetică a fenomenologiei se naște în momentul în care „ruperea” cu tipul de artă „tradițional” (în măsura în care a existat un asemenea tip), clasic sau romantic, se produsese deja, nemaiputând fi vorba de o mișcare de ansamblu determinată epocal și, în genere, a artei, în genurile sale specifice, ci de curențe în interiorul aceluiași gen de artă (în literatură succesiunea sau chiar concomitența unor curențe fiind evidentă), fiecare reclamînd „principii estetice directe” proprii, deschideri neașteptate către „zone” ale spiritului uman nesolicitate îndeajuns sau chiar nesolicitate încă. Este poate cu atât mai semnificativă în contextul de efervescentă artistică din începuturi o anumită incomprehensibilitate a esteticii fenomenologice pentru ceea ce s-a numit schematic „întoarcerea la natură” (desigur nu cea idealizată), a literaturii și a artei moderne, în genere (doar M. Dufrenne pare hotărît să integreze și să explice — indirect — fenomenul „deschiderii” artei contemporane), cu cât încercarea de cuprindere „eidetică” a fenomenului este mai înaltă, mai filozofică. Și poate că în același context este semnificativ de remarcat că această ultimă „mare estetică” (în ciuda nuanțelor sale) nu se deosebește de cele ce o precedă în privința raportării la opere: întotdeauna estetica filozofică s-a raportat la operele „unanime” recunoscute, la „valorile certe”, ceea ce ne face să ne punem întrebarea dacă nu cumva destinul esteticii este asemănător celui dat lui Sisif: acela de a reconstrui mereu un „model” sau o „schemă” general valabilă, dar care este mereu depășită, invalidată de fenomenul real pe care încearcă să îl circumscrie.

Sigur, ar fi cel puțin absurd să susținem de aici inutilitatea oricărei estetici filozofice și cu atât mai mult să



excludem „apropierile“ semnificative pe care acestea le fac de fenomenul complex și viu al artei. O întrebare va rămâne totuși întotdeauna, și anume: cum sînt valorile în artă și, mai mult, nu ce este „valoarea în artă“, ci, ce face ca o operă de artă să devină „valoare“? Este o întrebare pe care „deschiderea“ artei contemporane, „gradul de incertitudine“ pe care opera literară contemporană și-l asumă, o face mult mai dificilă.

Fenomenologia oferă multe soluții — unele extrem de interesante și atractive — tot așa cum printr-o anume exagerare a „împarantezării“ pierde, sau face abstracție, pur și simplu, de altele. Preocuparea oarecum excesivă pentru întemeierea unei ontologii a obiectului estetic duce la o rupere a „sferelor existențiale“, ceea ce o îndepărtează — și nu neapărat cu câștig — de perspectivele clasice de explicare în ansamblu a fenomenului. În *Trilogia culturii*, L. Blaga mergea chiar mai departe, întrebîndu-se dacă nu cumva ceea ce pare obiect al actului nu este „numai o nălucă de obiect“, dat fiind că, prin „reduce-re“ operată, fenomenologia respinge constructivismul, deși „esența latentă“ este constructivă.<sup>45</sup> Sigur, estetica fenomenologică este — dintr-o direcție cel puțin — inconsecventă, presupunînd, pentru depășirea „cercului vicious“ din premise, o perspectivă constructivă: „sînt opere de artă unanim consacrate acelea care ne conduc în mod sigur la obiectul estetic și la experiența estetică“, scrie M. Dufrenne. De aceea, excluderea constructivismului enunțată inițial presupune înlocuirea lui cu un comentariu constructiv care să ducă la definirea obiectului estetic, pentru că, după cum susține același autor, „dacă frumosul hotărăște referința la operele unanim admirate, ne vom supune acestuia, dar cu condiția să nu se ceară formularea criteriului obiectului estetic, ci să se recomande operele care vor manifesta în modul cel mai sigur acest criteriu, adică operele care sînt în modul cel mai perfect obiecte estetice“. Astfel, nu mai este posibilă „o estetică ce nu refuză cîtuși de puțin valorizarea estetică, dar care să nu fie aservită actului valorizării...“<sup>46</sup>



Obiectul este așadar sursa valorii estetice, creația, mediul socio-cultural etc, jucînd un rol secund. Numai ca valori ale obiectului actelor estetice (contemplare, creație), valorile estetice își relevă specificul în „existența lor pentru noi“, cum o spune Hartmann, și aceasta pentru că obiectul estetic este esențial „obiect pentru subiect“ și pentru „actele determinate ale unui subiect“, o perspectivă schimbată modificîndu-l. Obiectul, neavînd un „în sine“, se realizează „în apariție“, valorile însele fiind deci valori ale apariției. Deși constituite „în real“, ele nu se raportează la acesta întrucît arta și contemplația estetică nu năzuiește către realitate, ci se îndepărtează de ea înspre posibilitate. „Valoarea estetică, deci [...] determină pe omul care o percepe nu în realizarea sa, ci în «prezentarea» (Darstellung) sa într-un altul. Acest altul este tocmai opera de artă. Prezentarea însăși este arta.“<sup>47</sup> Ceea ce înseamnă că valorile estetice nu presupun cu necesitate alte valori la care să se raporteze și să fie raportate. Asemeni „Ideilor“ platoniciene, ele sînt „esențialități“, independente, absolute, pe care deosebirea dintre ele și funcționalitatea lor (în sensul raportării lor la lume) le ierarhizează. Se știe însă că această distincție problematizatoare nu a putut deveni cu adevărat operantă decît acceptîndu-se ideea — inacceptabilă din perspectiva fenomenologică — a genezei concrete a valorilor, a integrării ordinii lor în ordinea dialectică a vieții sociale. Și însăși „independența“ lor, datorată semnificațiilor general umane pe care le implică, se relevă în aceste condiții relativă. Pentru că valorile nu pot exista într-un „imperiu atemporal“, ele sînt rezultatul creației umane, numai omul putînd să dea sens și valoare existenței în cadrul determinant și determinat ale epocii sale. „...simțurile omului social — scria Marx —, sînt altele decît cele ale omului nesocial; abia prin bogăția obiectual desfășurată a ființei umane [...] se formează bogăția simțirii umane subiective. O ureche muzicală, un ochi care percepe frumusețea formei etc, pe scurt, *simțuri* capabile de desfătări omenești și care se afirmă ca forțe esențiale umane“. <sup>48</sup> Poate, de aceea, lucrările mai recente ale lui



M. Dufrenne încearcă o conciliere a esteticii fenomenologice cu estetica genetică, propunând o viziune antropologică sau psihanalitică a fenomenului. Tudor Vianu semnală de altfel într-un studiu din 1933, *Arta și frumosul*, faptul că estetica fenomenologică consideră structurile artistice drept realități în sine „gata făcute”, care trebuie numai să fie descrise. Pentru depășirea acestei viziuni statice este necesară „considerarea artei din punctul de vedere al devenirii ei”, doar așa putînd „inteligența noastră să ajungă a stăpîni fenomenul artistic pînă în ultima lui adîncime”, depășindu-se perspectiva restrictivă a imediatității.<sup>49</sup> Observația este cu atît mai pertinentă cu cît, în condițiile detașării de principiile estetice ale curentelor ce s-au succedat în istoria artei moderne (să începem chiar cu expresionismul) tendința relevării „artisticii pur” de către esteticienii fenomenologi s-a manifestat și printr-o anumită reticență — cum s-a mai subliniat — față de manifestările artei moderne, față de operele neverificate încă ale acestora sau față de cele numai parțial asumate ca valori ale ei.<sup>50</sup> Cînd avem de-a face cu opere verificate, estetica fenomenologică reușește, uneori magistral, să structureze (în condițiile împarante-

---

\*) Este interesantă din această perspectivă, a aplicării principiilor esteticii fenomenologice în explicarea unor opere literare, descrierea pe care Camil Petrescu, cel mai apropiat dintre gînditorii noștri de tezele fenomenologiei, o încearcă în *Teze și antiteze* propriilor sale lucrări dramatice, care sînt concepute ca vederi „dincolo de materialitatea faptului”, în imanența conștiinței, personajele nemaifiind construite prin prisma relațiilor lor exterioare, nemaifiind „caractere” ce au determinații psihologice, ci „suflete tari”, personalități puternice, ce refuză rațiuni pragmatice, avînd cuprinderea zărilor ideale ale conștiinței lor. Personajele tipice ca și motivațiile exterioare nu sînt excluse, ele fiind „subsumate esenței” avînd un necesar „rol subsidiar”<sup>50</sup>. Nu vom stărui aici asupra semnificativei teoretizări a spectacolului scenic în viziunea fenomenologică pe care o realizează filozoful și scriitorul român, ce respinge orice formă de impregnare subiectivă a „convenției” teatrale, inclusiv cea expresionistă, în căutarea „absolutului”. Vom remarca însă că, în ciuda pledoariei petresciene pentru realizarea unui teatru „esențializat”, înseși concluziile sale sînt sceptice, autorul negăsind conceptul valabil să desemneze fenomenul în esența lui.



zării), un obiect estetic, să explice, pe fundamentul experienței estetice, mecanismul producerii valorii, gândită însă ca „esențialitate” atemporală, ca „deja acolo”. Ceea ce nu este pînă la urmă nici suficient și nici operant, arta fiind un fenomen viu, o succesiune de „creații”, ce se realizează printr-o dinamică proprie, scăpînd cel mai adesea abstractizărilor speculative sau generalizărilor formale.

\*

„Secolul nostru, arată I. Ianoși, s-a trezit... confruntat cu un divorț; înfățișat instanței în termeni dramatici, nu numai între estetica și practica artei, dar chiar și între teoria generală și teoriile particulare ale acestei practici. Alternativa între «sinteză» insuficient întemeiată sau căreia îi lipsesc noile întemeieri, și «analiza» în măsură tocmai de a le produce — a dat cîștig de cauză științelor nu tocmai încrezătoare în filosofie. În estetică, potrivit terminologiei lui Bense, au trecut pe prim-plan demersurile «galileice», în detrimentul celor «hegeliene»<sup>51</sup>. Principalul reproș pe care reprezentanții noilor curente l-au făcut esteticii (și implicit și criticii) de tip tradițional, a fost fundat nu atît în faptul (asumat de către acestea), transpunerii limbajului specific al artei într-un limbaj natural, cît și parțialitatea acestei „transpuneri”. Eșecul pe care complexitatea fenomenului artei moderne pare că l-a redimensionat, a împins cercetarea estetică la eliminarea perspectivei unitare și totalitare dată de spiritul filozofic, către găsirea unor metode neîndoielnic științifice, matematizante și riguroase logic, tinzîndu-se spre înlocuirea judecății de semnificație cu judecăți „de congruență”, evaluarea devenind ea însăși o schemă formală a metalimbajului matematic. Chiar dacă ulterior mulți reprezentanți ai „galileismului” estetic au relativizat o opoziție atît de evidentă față de pozițiile filozofico-estetice de tip tradițional, afirmînd că „judecățile” (critică, estetică) așa-zis speculative, așa-zis metafizice (de fapt, filozofice) se conjugă cu cele ce decurg din valorificarea unui instrumentar de analiză nou sau uneori fac



direct apel la rezultatele investigației la nivelul micro-structurilor<sup>52</sup>, cum susține în eseul *De la estetica informațională la estetica cibernetică*, Mihai Naidin, fenomenul nu este mai puțin semnificativ. Eficiența redusă pe care modelele normative vizate în ultimă instanță de esteticile filozofice o au în fața artei moderne, imposibilitatea de a cuprinde integral opera vie — în accepțiunea de obiect estetic — într-un model chiar pluristratificat (cum procedează N. Hartmann sau Ingarden), au direcționat cercetarea spre descrierea pozitivă, spre surprinderea „prin mijloace controlabile (în special prin evitarea evaluărilor și interpretărilor)” ... a posibilității de a obține enunțuri „exacte, inatacabile”. Or, această cale ne apare ca având — încă din formularea inițială — un defect capital: nu se poate vorbi de artă fără a vorbi de evaluare, interpretare. Chiar în condițiile artei moderne (sau cu atât mai mult în aceste condiții), chiar în urma intervenției mass-mediei, raportul artist — operă — public, oricare ar fi „comentariul” explicativ ce îl însoțește, se modifică mult mai puțin decât s-a scontat. Nici happening-ul în teatru, cum nici aleatorismul în muzică sau cinetica în plastică nu duc la modificarea totală a raportului sau, atunci când „spectacolul” este arbitrar lăsat la îndemâna executanților, apar cu totul alte opere, momentane, valoroase sau nonvaloroase, artistul fiind chiar cel ce execută „partitura”. Dealtfel, opera a avut întotdeauna acel „con de umbră” de care s-a vorbit, raportul ei cu un public însingurat în mulțimea lui reclamînd „execuții” diferite, după o partitură comună. Iată de ce a considera că arta-joc (spielkunst), pe care o gîndim doar ca un aspect al modernității artei, este un exemplu de „dizolvare” a raportului amintit, ne apare ca descoperirea a ceva știut de multă vreme, chiar dacă nu a fost numit. A socoti de aici că arta se reduce (din nevoia de enunțuri sigure, inatacabile) la o „funcție comunicativă”, cu nimic deosebită de funcția asemănătoare, pe care, în esență, orice formă a conștiinței sociale o are, ne apare cel puțin ca o tendință reduționistă. Însuși conținutul conceptului de „informație estetică”, controversat și diferențiat de la un



reprezentant al esteticilor galileene la altul — M. Bense, H. Franck, A. Moles etc — dovedește că problema este departe de a fi rezolvată. Dar presupunînd că acest obstacol ar fi depășit, se pune totuși, încă o dată, știuta întrebare : oare ne permit esteticile galileene să rezolvăm problema în care au eșuat „marile estetici“, nu aceea a găsirii unui „model“, a realizării unei descrieri exacte a artei, a descompunerii mecanismului evaluării în secvențele lui, ci a definirii riguroase, clare, exacte a ceea ce este valoarea în artă ? Desigur, putem să transpunem un poem stănescian, de exemplu, în termeni de „cod și rețea“, realizînd printr-o perspectivă cibernetizantă o viziune sistemică, integrativă, în care se depășește perspectiva predicăției — a spune ceva despre — pentru a ajunge la acea „disecție“ a relațiilor, a conexiunilor operei care să ne precizeze „caracterul“ acestei negentropii specifice. Dar, oricît de subtil am nega-o, o asemenea analiză o putem realiza asupra oricărui „discurs“ uman. Teoria jocurilor, ce surprinde realmente „gradul de realizare a inefabilului în artă, ca valoare aleatorie a strategiei“ (după M. Naidin) poate fi totuși aplicată și altor zone de manifestare a inefabilului, într-o viziune în care condiționarea și intercondiționarea fundamentează opțiunea între ceva și altceva. Poate de aceea unii reprezentanți ai esteticii galileene nu se feresc să concludă, așa cum o face în *Mica estetică abstractă* Max Bense, că nu există „în principiu, nici o deosebire între obiectul natural, artistic și tehnic, ca purtător al stărilor «estetice»“<sup>53</sup>.

Aspirația spre luciditate și rigoare, caracteristică, după mulți teoreticieni, artei moderne, nu ne împiedică să descoperim că dintotdeauna arta și-a reclamat o „traducere“ printr-un și într-un limbaj diferit, fără ca aceasta să-i epuizeze limbajul specific, chiar dacă explicației i se adaugă un element formal, raționalizat : ritmul, proporția, numărul de aur etc. Dar a porni de aici, de la avantajul rigorii cantitative, pentru a absolutiza un anume tip de explicație a artei, nu ni se pare a fi o cale foarte sigură. Desigur, matematicile au suficientă „nebunie“ —



cum ar zice Solomon Marcus, pentru a înțelege inefabilul artei. Dar „suficientă nebunie“ pot avea și psihologiile și sociologiile, și așa mai departe și — de ce nu — arta însăși în a se înțelege și explica. Observația lui Radu Cezar este semnificativă și din acest punct de vedere: „Perenitatea artei își găsește, credem, o primă explicație tocmai în această imposibilitate de a fixa percepția într-o zonă precisă din conținutul semantic, precum și pe mutațiile care au loc în alcătuirea acestui conținut, în ierarhia elementelor sale componente. Faptul nu poate fi calificat decât dacă corelăm modificările din sistemul funcțional al limbajului artistic, al mesajului la care ne referim, cu ideea că însuși «consumul de libertate» poate fi privit diacronic; fiecare epocă a culturii se bucură de dreptul de opțiune între diferitele perspective din care poate fi interpretată arta, fiind în același timp constrinsă să nu se poată fixa definitiv la nici una din ele. Tinerețea operelor de artă ne apare așadar ca reînnoirea continuă a mesajului, reierarhizarea și reordonaarea, în ordinea de preferință a receptorului, a diferitelor componente ce alcătuiesc cosmosul operei respective. Singură, arta poate da dovadă de *resurrecție informațională*”<sup>54</sup>, ceea ce este perfect adevărat, dar, totodată, nu ne rezolvă problema inițială.

Pluralitatea manifestărilor în literatură, în arta modernă, în genere, pluralitate ce pare că face inutilă întreprinderea totalizatoare a esteticii filozofice — și este semnificativă din această perspectivă polemica implicită a fenomenologiei cu „estetica“ expresionismului — a împins în epoca noastră la fragmentarea cercetării, la găsirea unor arii preferențiale ce au contribuit — trebuie recunoscut — la lărgirea sferei de cunoaștere a artei. Concomitent, s-a produs însă și — caz frecvent — pierderea fenomenului viu, specific în totalitatea lui, uneori în favoarea unor construcții abstracte, finalizate, ca urmare a unor logici interne lor și urmînd mai puțin dialectica proprie acestuia.

Este poate adevărat că arta modernă a îngustat suprafața de contact cu publicul ei. În *Estetica*, Tudor Vianu



afirmă că „Eliberarea artei din sfera eteronomiei ei a slăbit și interesul cu care era urmărită altădată, îngustînd și specializînd publicul ei. Nici poezia, nici teatrul, nici muzica zilelor noastre nu mai au publicul de altădată.”<sup>55</sup> Nu vom încerca, deocamdată, să sezișăm cît de fundamentată este observația. Vom susține numai că a considera, în numele acestei „îngustări”, necesitatea apropierii microscopice de aspecte ale fenomenului viu, chiar dacă poate releva elemente surprinzătoare, ne poate duce, cum s-a afirmat deja, la pierderea specificității *de ansamblu*.

Polemica dintre „știința” și „filozofia” artei este fecundă, dar rezolvă ea oare problema valorii ?

Răspunsul la această întrebare trebuie căutat încă.



## CAPITOLUL IV

# STRUCTURA ȘI DINAMICA EXPERIENȚEI ESTETICE

---

Tendința artei de a se autonomiza, de a deveni ea însăși cadru de referință pentru manifestările sale ulterioare, a existat dintotdeauna. Niciodată însă o asemenea tendință nu a apărut atât de clară ca în epoca noastră. Așa cum poezia modernă devine o expresie a creației limbajului, fără a mai căuta un „pretext poetic” într-o realitate gata făcută sau gata prezentată prin intermediul altor limbaje, arta în ansamblul ei se apleacă mai mult asupra mijloacelor sale, noi forme, surprinzătoare uneori, fiind rezultatul acestei aplecări. Dacă clasicismul impunea o ordine operei nu atât din real, cât din realul idealizat, dacă după clasicism și pînă după romantism opera își structura ordinea după cea a realului, exacerbind-o uneori (naturaismul), forma fiind mijlocul prin care ordinea capătă expresie și stil, în arta modernă asistăm la o ordonare interioară a operei în funcție de limbajul său specific și nu de realitatea pe care acesta o poate exprima. Nu înseamnă desigur că această realitate încețază să mai joace vreun rol, că nu mai exercită nici o determinare. Se schimbă însă relația ei cu opera, se manifestă cu certitudine și o anumită influență a operei (a artei) asupra ei. Apare clar că nu numai ordinea operei s-a schimbat, ci și „ideea de operă”. A vorbi de „opera deschisă” a devenit un obicei curent, conceptul fiind totuși prea bogat în semnificații ca să nu ascundă și capcane : „... dacă judecăm consecvent — spune I. Ianoși în *Estetica* — vom opta pentru una din alternativele de principiu : ori a existat dintotdeauna o «deschidere» atributală a artei, lăuntrică și de receptare, polisemantică în sine și pentru un public variat în spațiu și în timp, o evidență schimbătoare, nici vorbă, niciodată accentuată însă



pînă la nivelul care să anihileze «închiderea» prin definiție proprie «operei»; ori acest din urmă nivel a fost atins cu adevărat în secolul nostru, atunci însă cu repercusiuni de bumerang pentru realitatea (și ideea) cu care ea, «deschiderea», continuă să fie asociată<sup>1</sup>. Opera, chiar realizată și privită dintr-o perspectivă nouă, rămîne, „în imanența sensului ei“, o lume unică, deosebită de alte lumi, suficientă sieși. Numai așa putem vorbi, în continuare, de o operă de artă, numai prin jocul „închidere — deschidere“ se poate stabili relația unicitate — totalitate.

Am spus că și perspectiva „privirii“ se schimbă. M. Dufrenne (ca și alți fenomenologi) acceptă preexistența unei ordini culturale ce ne permite opțiunea pentru o operă sau alta. Ordinea culturală însăși este istorică, dinamică. Și conștiința acestei ordini este ea însăși istorică. Un principiu privilegiat, ideologic sau estetic, care impunea o anumită „accesibilitate“ limbajului artei, încetează să mai fie dominant, oricît am forța fenomenul viu să i se supună. În literatură, ca și în arta modernă, în genere, apare tendința justificabilă de altfel prin convertirea accentuată spre sine a artei, mai ales în epoca noastră, de a reduce — nu în sensul de a minimaliza — rolul valorilor sociale exprimate, în favoarea stilului de expresie, a modalităților artistice specifice care duc la realizarea valorii estetice propriu-zise a operei. Este exemplificatoare din această perspectivă situația în care mai multe opere tratează aceeași „temă“, se raportează la aceleași valori exterioare, formal, teritoriului artei. *Păsările* lui Al. Ivăsiuc, *Galeria cu viță sălbatică* a lui C. Țoiu, *Caloianul* lui I. Lăncrănjan etc sau *Iluminări* a aceluiași Ivăsiuc, *Orgolii*, a lui A. Buzura ș.a.m.d. se reclamă de la aceleași valori umane și de la aceleași perspective sociale pe care acestea le impun, fără ca subsumarea efectuată de noi să le confere automat valoarea și aceeași valoare. Ordinea axiologică dinamică a culturii face ca opere ce apăreau conștiinței ca „expresie a ceva“ să nu



mai fie numai „expresie a ceva“ în măsura în care sînt realizate artistic. *Psalmii* lui Dosoftei, de care vorbeam, nu ne mai apar numai ca expresii ale trăirilor biblice ale regelui David, ci ca forme poetice, exprimînd ceva, dar exprimînd concomitent mai mult decît acel ceva, prin construcția formală propriu-zisă. Gîndirea estetică sistematică își găsește aici punctul de sprijin : genurile artistice ireductibile între ele, curențele succesive sau paralele în cadrul aceluiași gen au un singur numitor comun : arta însăși. Poate de aceea marile estetici clasice ajungeau, atunci cînd își propuneau să surprindă valoarea estetică, la o perspectivă unică asupra artei, descriind-o, în genere. Această reducere nu este însă acceptabilă în perspectiva valorilor artei. Dincolo de faptul că opera era subsumată schemei generale, modelului abstract al artei, se urmărea întotdeauna imaginea realității reflectate, acel ceva de după operă, el însuși „pre-determinat“ într-un sens sau altul.

Deschiderea tehnică și tematică a artei moderne implică o cuprindere flexibilă și pluralistă a operelor, o perspectivă tehnică antireducționistă. S-a subliniat deja că există o ordine specifică a operelor de artă. Estetica fenomenologică a realizat un cîștig cert demonstrînd articulațiile planurilor operei, ale „straturilor“ ei ca și modul în care se realizează actul estetic al receptării. Analiza informațională a relevat ea însăși aspecte esențiale ale modului în care se descifrează un mesaj estetic, cu limitele pe care le-am văzut. Am discutat însă deja imposibilitatea recunoașterii valorii unei opere prin reducerea ei la o categorie, singularitatea unui act în fața unui fenomen viu, autentic, suficient sînsi. Așa cum formalismul pierde realitatea concretă, „neregulată și individuală“ a operei, reducîndu-i complexitatea la schema goală a structurii, formei, sistemului, așa cum esteticile informaționale pulverizează opera în explicarea științifică a raporturilor legate de „cod și rețea“, așa cum estetica



fenomenologică tinde să găsească acei perimetri exteriori, apriorici, ai valorii operei, tot așa, după fiecare din aceste posibile atitudini față de ea, opera se regăsește în fața noastră, unică, indivizibilă, vie, de fiecare dată mai bogată, mai tainică. Nici bogăția raporturilor pe care le analizează estetica conținutului, sau cea fenomenologică, nici precizia schematică a structuralismului sau rigoarea esteticilor informaționale nu reușesc să epuizeze fenomenul, ultimele eșuînd în nedeterminare estetică, neacoperind total opera, schematizînd-o și detașîndu-se de ea prin indiferența schemei, primele reducînd-o la „altceva” predominant, extrăgînd-o din ea însăși pentru a o plasa în afara ei.

Departe de noi — am mai spus-o — gîndul de a condamna orice doctrină estetică ce apelează vrînd-nevrînd la „gîndirea generalizatoare” în favoarea unei exclusive „retrăiri individuale” a operei de artă. Dar, dacă am conchis că istoria artei este istoria operelor (a operelor recunoscute ca valoare), atunci ne putem întreba în ce măsură estetica ne poate servi la recunoașterea și afirmarea valorilor unor produse artistice, în ce măsură deci, estetica propune și certifică valori? Dificultatea insurmontabilă a întrebării este relevantă: aproape niciodată estetica nu a descoperit o valoare, aproape întotdeauna criteriile estetice propuse au fost infirmate de vitalitatea rebelă a unei opere noi. Unicul nu poate fi „legiferat”, orice „lege” putîndu-se aplica — s-a arătat — la fel de bine și la opere majore ca și la copiile lor academiste. Soluția contactului concret cu totalitatea complexă a operei în unicitatea ei nu este nici ea valabilă: ceea ce am spune despre operă nu se mai poate ridica la perspectivă precisă, „legică”, a fenomenului în ansamblu, valoarea gîndită în parametrii unei definiții acceptabile ca obiectivă apărînd ea însăși ca indecisă. S-a apelat de aceea la medierea criticii, ca modalitate de aproximare conceptuală a „trăirii” valorii, pentru a justifica ulterior generalizările esteticii. Nu e greu de observat apariția unui



cerc vicios : estetica apelează la critică pentru a realiza „modelul“, pentru a „legifera“ ; critica apelează la estetică pentru a emite judecăți de valoare, pentru a confrunta o operă vie cu un „model“. \*) Esteticianul este obligat de aceea să facă, uneori — și nu întotdeauna cu succes — muncă de critic, pentru a putea depăși îngrădirile impuse de specializarea lui, specializare pe care arta nu i-o poate recunoaște. Teoretician, „el se străduiește să corecteze teoria prin practică, legitățile prin «inefabil», sau cel puțin să însumeze cât mai multe legități din cele mai diverse științe și metodologii științifice, pentru a se conforma obiectului său sintetic printr-un punct de vedere cât mai apropiat totalității“. Ion Ianoși a definit fericit posibilitățile acestuia : „Va accepta [...] antinomia fundamentală pe care, oricum, n-o poate eluda și care se reduce la obligația de a *abstractiza concretul*, pentru un timp măcar, de a extrage *esențele* domeniului în care nu contează decât *fenomenele*, de a aproxima *repetabilitatea irepetabilului*.“<sup>2</sup> Problema care rămîne este însă alta : care modalitate de a „abstractiza concretul“, care formulă de a sezisa „repetabilitatea irepetabilului“ ne permite în maniera cea mai sigură, să surprindem, dacă nu să definim, valoarea unei opere vii și, totodată, să o plasăm în contextul celorlalte opere, să-i demonstrăm cu alte cuvinte apartenența la complexul domeniu al artei ?

Pentru esteticieni, modalitatea de abordare a operei a fost întotdeauna determinantă. Întotdeauna s-a pornit însă

---

\*) Nu ne referim aici la nuanțele pe care critica însăși le capătă în devenirea ei. Numai în genere putem spune că această relație este valabilă. Așa cum există curente critice care se reclamă de la anumite teorii estetice, există și școli ce își refuză ascendentul estetic (dacă nu cumva refuzul este el însuși o afirmare a acestuia). Astfel, așa numita critică „impresionistă“ poate să pară, prin libertatea pe care o permite criticului în raport cu una și aceeași operă, în timp, sau cu opere asemănătoare concomitent, ruptă de orice doctrină estetică, cu pretenții generalizatoare. Problema este însă mult mai complicată și solicită o discuție mai aprofundată decât ne-o putem permite deocamdată.



de la întrebarea : de ce cutare creație este sau nu operă de artă, care sînt criteriile prin care o alăturăm sau o eliminăm din ordinea celorlalte opere? S-a acceptat — după cum am văzut — criteriul frumuseții drept cale de acces în ordinea artei și, în această ordine, drept cale de acces spre valoare. Dar criteriul frumuseții este imposibil de definit și aplicat cînd ne raportăm la operele artei moderne și este imposibil de justificat drept criteriu axiologic atunci cînd ne raportăm la artă, în genere, dată fiind multitudinea de semnificații pe care le capătă, odată cu succesiunea diferitelor curente (frumusețea clasică este un stil, dar și stilul romantic are frumusețe, o frumusețe deosebită, pe care maniera de creație, tehnica și climatul general al judecății de valoare o specificizează). Interesant este, din această perspectivă, punctul de vedere al gînditorului neokantian Conrad Fiedler, care, prin principiul său, al producerii realității, în artă, se vedește a fi precursorul multor concepții estetice moderne, de la Croce la Lukács. Pentru Fiedler producerea realității în artă depășește ca principiu și echilibrează atît de discutata opoziție între principiul imitației și cel al transformării realității în artă. „Radicalismul lui Fiedler — arată N. Tertulian —, în disocierea pîterii configurative de toate celelalte energii sufletești, viața afectivă ca și activitatea intelectuală fiind considerate neutralizate și suprimate în actul «purei vizualități», a contribuit desigur la puternica audiență a ideilor sale, el fiind privit drept unul din părinții moderni ai autonomiei esteticului : orice afirmații cu caracter sentimental, reflexiv, filozofic asupra artei nu ar putea decît să-i altereze esența, accesul la ea fiind deschis celor foarte puțini care se pot transpune în imperiul purei vizualități“ (cf. „Über den Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit“ în *Schriften zur Kunst* I).<sup>3</sup> Excluzînd reflecția și intuiția, Fiedler exacerbează (ca o reacție antiestetică în ultimă instanță) activitatea configurativă a artei, respingînd, cum susține W. Hofmann în lucrarea citată, stăpînirea formală a realității, marcînd „un drum al pătrunderii elementelor creatoare în natură, pătrundere al cărui rezultat este o înțe-



legere a legilor și necesităților ei".<sup>4</sup> Artistul devine un cunoscător al forțelor desfășurate în natură, cu care se află într-un fel de uniune (*unio mistica*). Mutarea accentului de la cercetarea operei și condițiilor ei, la cercetarea producerii, în care elementul permanent este numai „forma” pe care realul o ia prin noi; arta începînd acolo unde „încetează contemplarea”, permite depășirea inconvenientelor pe care un sistem categorial estetic ni le ridică în analiza fenomenului artistic. Dispensînd „satisfacția metaforică internă” de „obligația” reproducerii și idealizării, Fiedler ajunge la concluzia (sintetizată de Hofmann) că : „...de îndată ce activitatea artistică și-a dedus sintaxa și necesitatea ei internă, ea este condusă în așa măsură spre cultivarea mijloacelor sale de exprimare și înțelegerea legilor formale ale acestora, încît — ocupată cu sine însăși — se poate pierde legătura cu lumea percepției, mai ales că această legătură nu este una primară, ci numai secundară”. Activitatea artistică duce astfel la ceva cu totul nou, o realitate nouă, în producerea căreia mijloacele formale de care dispune artistul joacă un rol esențial „Modelarea liberă este deci — totuși — limitată de posibilitățile limitate ale limbajului ei simbolic.”<sup>5</sup> Cum artistul nu poate reproduce nici ceea ce vede și nici ceea ce simte, el realizează în creație o experiență nouă, opera fiind o „lărgire a experienței”. Reacția în lanț — nu întotdeauna conștientizată și niciodată total conștientizată — a suferințelor, hotărîrilor, satisfacțiilor etc, ce însoțește actul creator, este marcată de incapacitatea artistului de a-și realiza deplin intențiile în operă, dînd astfel dimensiunea coeficientului artistic personal al operei lui. Mai marcantă pentru mutațiile survenite în pictură la începutul secolului XX, concepția fiedleriană este oarecum sugestivă și pentru destinul artei în genere. Dacă se recunoaște că arta operează cu semne artificiale, adică dacă se recunoaște că artistul nu poate acoperi prin opera sa integral „ceea ce a văzut sau a perceput”, imitarea, „mimesisul” pierzîndu-și aura imperială în artă, „are loc schimbarea de direcție spre simbol, spre cultivarea conștientă a feluri-



lor de creație care refuză să dubleze imaginea exterioară a fenotipului și care, în sens figurat, produce ceea ce teoria artei medievale definea drept o copie neasemănătoare, o *imago dissimilis*<sup>6</sup>. Fiedler opune noțiunii de ideal absolut al frumosului evidența stilurilor și artelor particulare. Simțurile și facultățile sensibile ale omului condiționează existența acestor arte. Ideea preeminentei activități artistice specializate și a discontinuității sferei estetice față de o idee generică a artei va avea rezonanțe multiple în esteticile moderne, făcând posibilă, cu rezerve de rigoare, explicarea mutațiilor pe care actele creației și, implicit, receptării le suferă în arta contemporană. Consecința imediată a teoriei *Kunstwissenschaft*-ului ar fi însă ruperea fenomenului artistic de cel estetic prin neînțelegerea „trădării necesare” (cum a formulat I. Ianoși misiunea esteticii), estetica devenind astfel neesențială pentru artă — ceea ce, trebuie recunoscut, implică și pierderea preocupărilor pentru definirea, în genere, a valorii — în locul ei „știința artei” propunând o descriere obiectivă a fenomenului producerii artei. De aceea, chiar dacă unele aspecte ale „producției” artistice au fost însușite de teorii estetice contemporane (am numit deja pe Croce și Lukács sau, mai nou, pe W. Hofmann), elementul critic al „științei artei” rezidă în teoria „dezinteresării”, amendată de altfel de către teoriile amintite ca și de experiență însăși. Lăsând deoparte faptul că „dezinteresul” poate fi aplicat la o sferă mult mai largă de obiecte fără ca să le confere neapărat statutul de obiecte estetice, trebuie să recunoaștem că accentul pus pe autonomia formelor estetice, atât de caracteristic artei moderne, este un pas înainte în explicarea specificului artei, acceptînd însă, evident, interesul (ce nu se confundă cu cel practic) pentru forme, adică pentru frumos, (cum am spune preluînd sugestia kantiană a relației frumos-formă). Tot așa cum importantă este pentru înțelegerea cuprinzătoare a artei, referința la artistul ce „produce”, creează, dar și aici trebuie subliniat că însăși creația este situată istoric și social și că circumscrierea valcreei ei nu se poate face fără perspectiva „contextului”



creației. O pastișă literară, un „colaj“ chiar, este condamnat înainte de a se produce (în ciuda structurii sale care poate fi aceeași cu a operei originale, cum s-a subliniat), pentru că nu rezistă exigențelor fundamentate în natura creatoare a fenomenului artei. Și aceasta pentru că deși opera este și structură sau, mai întâi structură, ea nu este numai atât : ea este creație. Ceea ce un emul stănescian ar putea face copiindu-l pe Nichita Stănescu poate fi, la un moment dat, mai bun decât un poem al acestuia. Tot așa, poate că ce au făcut „urmașii“ lui Ioan Alexandru față de opera acestuia este uneori mai reușit. Dar „efectele“ scoase din limbajul lucrărilor lui sau ale lui Nichita Stănescu nu au, în ultimă instanță, nici o valoare pentru că nu au statutul creației. Nu îl recunoaștem în pastisorul lui Nichita Stănescu, oricât de „originală“ ar fi pastișa, decât pe Nichita Stănescu. Ceea ce înseamnă că opera va face apel întotdeauna la instituirea unei valori și mai înseamnă că pentru instituirea ei, ca și pentru recunoașterea ei, trebuie să ținem cont de un complex de factori, mergînd de la condițiile psihologice și tehnice ale creației, la structura și mecanismul receptării structurii operei, pînă la fundamentul sociologic al „producerii“ și recunoașterii obiectului estetic.

Este valabil și semnificativ ceea ce scria L. Blaga în *Ființa istorică*, cu nuanțările de rigoare, pentru înțelegerea rolului istoriei și al epocii în instaurarea valorii în artă : „Viața pur *psihologică* a unui individ uman bunăoară este plină de referințe axiologice ; ea se leagă de «valori», dar atari momente psihologice nu au totdeauna și o «demnitate» *istorică*. Iată un moment psihologic care, deși legat de o «valoare», nu devine totuși prin aceasta un moment de demnitate *istorică*. Un admirabil peisaj natural, de exemplu o priveliște carpatină, poate să stîrnească într-un individ oarecare o stare intensă, de extaziere, ce-și găsește expresia într-o apreciere estetică. Nu prea înțelegem totuși cum ar putea deveni acest moment psihologic-spiritual, în sine și prin sine un moment «istoric». Un asemenea moment poate deveni «istoric» numai cu condiția că în contextul său apar și



alte momente, cu totul aparte. Momentul psihologic datorită căruia un poet român scrie o poezie de substanță sublimată, o poezie pentru care peisajul carpatin a servit drept material ocazional de transfigurare artistic-creatoare poate fi un moment «istoric»<sup>7</sup>. Și aceasta pentru că obiectivarea estetică în natură se realizează în indiferența naturii, care nu este nici frumoasă, nici urâtă, ci naturală, în timp ce opera de artă poartă amprenta omenescului și se supune ierarhiei acestuia. Iată de ce nu putem rupe esteticul de artă, nu îl putem defini numai ca o simplă proprietate a acestuia. Esteticul este însuși elementul esențial, fundamentul valorii, fără el arta neputînd fi concepută. Iar arta modernă, departe de a-l exclude prin așa-zisa ei deschidere în raport cu publicul său, prin conversiunea tot mai evidentă spre sine (ce pare a duce pînă la auto-epuizare), ne apare dimpotrivă ca reclamînd într-o măsură și mai largă estetizarea ca tentativă de valoare. Opera de artă se relevă a fi o formă al cărei țel este „eficacitatea” estetică. Distincția formă-conținut, atît de dezbătută în esteticile clasice, va căpăta o cu totul altă semnificație. Pentru că, în arta actuală, indiferent de intenția ce se ascunde în spatele operei realizate, opera de artă se relevă în primul rînd ca realitate estetică, intenția ce orientează spre ea fiindu-i extrinsecă. Nu drama intelectualului de provincie ce se ratează descoperind „mari adevăruri” filozofice ne interesează în romanul *Bunavestire* al lui N. Breban, ci modul în care această „dramă” devine o relație a operei cuprinsă în ființa sa estetică, ce o ridică la o formă în care închidem mai mult decît atît. Ceea ce, de fapt, confirmă că relația operei cu realitatea este mai complexă decît ar gîndi adepții unei determinări mecanice ai „reflectării”, gîndite pînă la urmă ca analogon, ca imitație.

\*

Știința artei separa esteticul de artistic. Dacă identificarea dogmatică pe care diversele curente estetice o făceau între valoare și frumos (un „frumos”, cu fiecare doctrină constituită, altul) nu este acceptabilă, nici „de-



zinteresarea“ nu poate fi acceptată. Marile estetici clasice opuneau atitudinea estetică satisfacției interesate pe care ne-o produc bunurile, lucrurile agreabile. Ceea ce Kant definea drept satisfacție dezinteresată, ceea ce Schopenhauer definea drept eliberarea de voință, era o încercare de a cuprinde frumosul, gândit ca o plăcere pură, în afara și deasupra oricărui interes. Nici Sartre, atunci când conchide în *L'imaginaire* că trecerea de la „visul provocat“, care este contemplarea estetică, la real, „este o autentică deșteptare“<sup>8</sup>, nu pare a se îndepărta foarte mult de o asemenea perspectivă. Dificultatea „considerabilă“ a acestei treceri este premisa susținerii suficienței de sine a esteticului.

Niciodată însă arta nu a ignorat realitatea complexă pe care viața socială o relevă. Nietzsche avea dreptate atunci când se opunea acceptării noțiunii de dezinteres în artă. Putem adopta o atitudine dezinteresată într-o mulțime de probleme, fără ca prin aceasta să le conferim noblețea obiectelor estetice. Fenomenologia susține cu justete realitatea particulară a obiectului estetic, pe care experiența ni-l relevă. Și experiența estetică se vâdește a fi ea însăși o experiență particularizând un interes deosebit: interesul pentru o formă semnificativă, unică, în complexitatea determinărilor ei interne și externe. Ceea ce implică reîntoarcerea la opera de artă și la analiza modului său de a fi.

Opera presupune, dacă acceptăm preluarea unei idei a lui N. Hartmann, realizarea și de-realizarea, și numai în condițiile împlinirii sale structurale putem vorbi de un adevăr al său ca adevăr immanent, subordonat valorii estetice. Numai realizată dimensiunea specific estetică prin modelarea artistică putem vorbi de interesul particular pe care experiența ni-l relevă asupra obiectului său, ce se structurează și structurează (totdeauna printr-un raport subtil la alte valori) o valoare specifică, concretizată de o perspectivă ce indică un adevăr: adevărul perspectivei înseși, reale sau ideale. Se va pune în acest caz însă, încă o dată, problema recunoașterii ei drept creație, o



creație plecând de la realitate determinată doar în ultimă instanță și care îi oferă un plan de valori ce vor fi reflectate nemecanic, printr-o dialectică aparte, depinzând, cum a spus-o deja G. Lukács, în mod decisiv, de constituția subiectului. Și chiar dacă nu putem gândi tot atât de tranșant ca filozoful maghiar, că reflectarea estetică este „o reproducere“ (termenul putînd fi însă acceptat cu o semnificație mai largă), trebuie să fim de acord cu el atunci cînd afirmă că: „Un drum lung și întortochiat duce, așadar, de la experiențele preartistice ale creatorului, de acolo de unde viața adresează artei întrebările și cerințele ei, pînă la starea ulterioară a receptivității, în care, ceea ce a fost cucerit prin reflectarea estetică a realității, prin plăsmuirea artistică, se revarsă din nou în viața oamenilor“. Pentru că „Viața oamenilor, ca punct inițial și final al acestui circuit, este deci întemeiată pe esența transformării estetice a în-sinelui într-un pentru-noi. Obiectivitatea în-sinelui se arată în faptul că nu întotdeauna prezența sau absența efectului determină valoarea operei. Dar abia prin realizarea practică a efectului, ceea ce este estetic în «în-sine» poate intra în drepturile sale. Căci arta, cum am stabilit în repetate rînduri, nu este pur și simplu conștiința oamenilor despre ceva care există independent de ea.“<sup>9</sup>

Experiența estetică este deci acel dialog între o conștiință și obiectul său, dar un obiect care, realizîndu-se prin „modul de a fi antropocentric al reflectării estetice“ (Lukács), face ca dialogul să devină în cadrul artei o descoperire a omului de către om, o recunoaștere omenească a capacității de plăsmuire, de creație a omului.

\*

Esteticul este, în cazul lui G. Lukács, rezultatul unei desprinderi accentuate succesiv de sincretismul originar al activității spiritului. Numai în urma defrișării treptate a esteticului din multitudinea activităților spirituale originare putem explica arta, în genere, și rolul ei în devenirea spiritului uman. Arta modernă ne poate servi din această perspectivă, într-o relație inversă, ca „cheie



pentru anatomia“ fenomenului la originea sa. Sondajul — retro, dacă vrem — al genezei „pre-istorice“ a activității estetice („o adevărată arheologie a simțului estetic“, cum conchide N. Tertulian), are ca finalitate înțelegerea mai exactă, cuprinderea mai precisă a fenomenului modern în cele mai intime articulații ale lui. „Utilizarea riguroasă a principiului : există o corelație necesară între structură și funcție, între proprietățile unei activități spirituale și apariția ei pe o treaptă determinată a scării istorice — scrie același exeget —, îi îngăduie lui Lukács să trateze după o metodă contrapunctică și simfonică articularea artei ca formă autonomă din sincretismul cu celelalte forme spirituale. Proprietățile constitutive ale artei și esteticului capătă, într-o asemenea perspectivă verticală, un alt relief și o altă adâncime, dobîndesc un coeficient de necesitate, pe care analizele strict epistemologice ale idealismului filozofic erau departe de a li-l asigura“. <sup>10</sup>

Desigur, G. Lukács nu-și propune (cel puțin în partea realizată din impresionanta *Estetica*), un demers cuprinzător și riguros al operei producătoare de valoare (de valoare specifică), ci, în linia formației sale, o analiză categorială îndeajuns de suplă și riguroasă pentru descrierea posibilității de apariție și producere a fenomenului. Suplețea analizei sistematice și categoriale nu poate fi realizată însă fără concomitenta prezență a unei perspective istorice. Procedînd la suspendarea legăturii nemijlocite a produselor estetice cu viața practică, esteticianul va ajunge la stabilirea autonomiei esteticului. Dezvoltarea autonomă a formelor analogice de interpretare a fenomenelor va constitui în evoluția spiritului umanității sursa reflectărilor antropomorfizante ale lumii, esența activității specific estetice a omului. Eliberarea progresivă de imperativele vieții cotidiene, practice, concomitent cu rolul accentuat al formelor dezantropomorfizante creează și nevoia raportării la realitate în sensul conformării ei cu aspirațiile umane, ele însele cristalizate în timp de la cele de tip magic sau religios, pînă la cele de tip artistic. Epurarea modurilor de concretizare a



acestei nevoi de practicitate immanentă originară dă acestora semnificație pur umană cu valoare de „relativă generalitate”. Rolul muncii — în sens generic, cum apărea la Marx — al travaliului, în împlinirea de sine a omului devine, este, major pentru fundamentarea explicației. Activitatea estetică este o desprindere treptată de activitate utilitară, stabilindu-se astfel o ordine a priorităților istorice. Ritmul în procesul muncii impune un „reflex subiectiv” ce constă în „consolidarea auto-conștiinței”, într-un sentiment de plăcere și bucurie ce potențează actul de care — în timp — se va desprinde, autonomizându-se. Potențarea ulterioară a sentimentelor în reprezentările antropomorfizante de natură magic-religioasă își au fundamentul în această autonomizare. Ritmurile primesc treptat un sens immanent, o putere nemijlocit emoțională, fiind utilizate în alte contexte decât cele originare. Rolul evocativ, inițial secundar, devine dominant, transformându-se într-o modalitate autonomă de reflectare a realității, căpătând, cu alte cuvinte, o dimensiune specific teleologică, scopul fiind evocarea ca atare. Desigur, va susține Lukács, derivația nu este directă, efortul spiritului de eliberare treptată din chinga practicilor magic-religioase jucând un rol deosebit. Omul se va putea astfel regăsi pe sine, esteticizarea ritmului fiind o cale spre „situație — în centru” a lui. Sînt recuzate din această direcție cunoscutele teze kantiene din *Critica puterii de judecare*, asupra dezinteresării din principiu a plăcerii estetice, activitatea estetică apărînd ca rezultat al unui complex proces istoric și nu drept facultate autonomă a spiritului. Separațiile kantiene între util și frumos (frumosul fiind ceea ce place „fără concept”), devin relative, geneza esteticului subliniind dimpotrivă întrepătrunderea lor originară. Funcția evocativă a ritmului sau ornamentului este dobîndită treptat, pe măsura dobîndirii auto-conștiinței, adică pe măsura realizării posibilității de conformitate a conștiinței cu lumea și a ei cu sine însăși, după cum observă N. Tertulian.<sup>11</sup> Este posibilă abia acum realizarea a ceea ce fenomenologii numeau imparantezarea lumii reale, a in-





tereselor practice ce ne leagă de ea, depășirea dimensiunilor praxiologice ale vieții cotidiene și dobândirea acelui aspect așa-zis dezinteresat al plăcerii estetice. „De-realizarea” înseamnă și o concentrare a conștiinței asupra obiectului său (detașat de contextul empirico-pragmatic) și o analiză a reflexului său în conștiință, care îl ridică la dimensiunea lumii umane. Concluziile kantiene ca și, dealtfel, variantele fenomenologice sînt acum reluate, dar din cu totul altă perspectivă. Intenționalitatea estetică, proprie artei în genere, este ea însăși un rezultat al dezvoltării sociale. De aceea (afirmația se impune logic), în centrul oricărei teorii estetice trebuie situat conceptul de activitate estetică și nu cel de frumos, ce reprezintă particularizarea acesteia. Magistrala demonstrație a determinărilor istorice ce duc la trăsăturile abstracte și lipsite de cosmicitate ale ornamenticii este exemplificatoare în acest sens.

Lukács se apropie astfel de cuprinderea, în esență, a fenomenului estetic. Dar, departe de a ajunge la acea „neutralitate axiologică” pe care o urmăreau reprezentanții fenomenologiei prin ruperea oricăror relații ale obiectului estetic, constituit ca o „realitate autarhică și autotelică”, cu lumea, el demonstrează legăturile sale genetice cu aceasta. Artă nu mai reprezintă în acest caz nici ceea ce M. Dufrenne numea nostalgia reîntoarcerii la Natură, fiind, dimpotrivă, o îndepărtare de ea, pe măsura realizării în timp a acelei „situări — în centru” a omului.

Nu înseamnă însă că esteticianul marxist va ajunge la o viziune „sociologică” în sensul dat de Lucien Goldmann (*Sociologia literaturii*), Robert Escarpit (*Literar și social*) sau Galvano della Volpe (*Critica gustului*) care conchid dependența (absolută uneori) a esteticului de viața economică sau de un anume „weltanschauung” ce se regăsește riguros structurat în „lumea imaginară” a operei. Pentru Goldmann, creația literară are un „caracter colectiv” care este „provenit din faptul că structurile universului operei sînt homologii ale structurilor



mentale ale anumitor grupuri sociale sau se află în relație inteligibilă cu ele".<sup>12</sup> Lukács va demonstra dependența *genetică* de social a esteticului, analizându-l în devenirea lui, devenire ce duce la o stabilitate a categoriilor acestuia, „explicată prin stabilitatea *funcțiilor* lor în economia vieții și spiritului"<sup>13</sup>. Aspirînd la definirea unei „esențe stabile” a esteticului (ca și fenomenologii), el va combate un „Historism excesiv” (ceea ce poate explica totuși o anumită opacitate față de dinamica artei moderne), subliniind că istoricul este conținut lăuntric în structura fenomenului estetic. Artă va fi de aceea fundată social pentru că este expresia „conștiinței de sine” a umanității care, la nivelul construcției operei se concretizează în intențiile sociale și subiective ale creatorului, dar se va realiza, de aceea, și ca valoare estetică obiectivă. „Cu toate că este foarte puternic influențată de tendințele obiective și subiective ale epocii, arta nu poate renunța, dacă nu vrea să se desființeze singură, la umanismul ei universalist, la baza căruia pot sta, firește, și opțiuni cu cel mai ascuțit caracter de clasă. Adică, neavînd grijă decît e de largă și de adîncă această influență, ci, dimpotrivă, aderînd la ele, ducîndu-le mai departe, criticîndu-le etc, arta lărgeste cercul gîndirilor și sentimentelor oamenilor, aducînd la suprafața capacității de trăire, dînd oamenilor posibilitatea de a trăi tot ceea ce este cuprins obiectiv într-o situație istorică.”<sup>14</sup> Punctul de vedere structural este unit cu cel genetic printr-o serie de meditații complexe, „un sistem capilar de relații ramificat la nesfîrșit” care le transformă pe ambele.

Analiza conceptului de mimesis relevă caracterul său anti-naturalist, evocarea impunîndu-se treptat (prin modalități specifice de încorporare a esențialului în reprezentare), ca o evocare dirijată, avînd originar o determinare „din afară” (dată de finalitatea magicului). Extinsă, această „dirijare” va fi caracteristică pentru artă, gîndită ca rezultat al unei „tensiuni specifice” între subiectivitate și obiectivitate. Lukács va sublinia implicit că arta



modernă va accentua această tensiune, acele forme ce își afirmă autonomia absolută fiind, după el, condamnate (chiar dacă pot fi explicate). „Fetișizarea mediului înconjurător omenesc sub forma unui «sistem» irațional de forțe absurd-antiumane, fetișizarea interiorității omenesti în chipul unei monade închisă în sine ermetic și fără ferestre, a cărei exteriorizare va fi în mod necesar înțeleasă greșit de către ceilalți oameni și care nici ea nu poate pricepe nici una din exteriorizările celorlalți oameni, toate acestea sărăcesc conținutul operei de artă, îi alterează forma într-o mare măsură, încît devine cu neputință de a reproduce în ea chiar și modelul, realitatea care le-a generat, adică de a exprima artistic dușmănia față de om a capitalismului actual, a absurdității totale a vieții omenesti, căci după cum în realitatea socială obiectivă omul nu se poate însingura decît în societate, tot astfel chiar și neputința concretă de a exprima o stare sufletească presupune obiectiv relația normală dintre interior și exterior, chiar dacă ea, în cazul dat, este profund alterată. Aceasta deosebește, de exemplu, *Procesul* lui Kafka, de *Molloy* a lui Beckett; la primul, incognito-ul absolut al omului particular apare ca o anomalie revoltătoare a existenței omenesti, așadar — chiar dacă negativ — este înfățișat totuși în perspectiva destinului generic-uman, pe cînd ultimul se instalează în particularitatea absolutizată fetișist.”<sup>15</sup> Ne-am permis reproducerea acestui lung citat pentru a verifica încă o dată o afirmație anterioară asupra esteticilor, în genere, ce se construiesc indiferent de viziunea propusă, pe opere deja realizate. Nici teoria lukács-iană nu reușește, în ciuda cuceririlor ei teoretice, capitale, să fie mai riguroasă atunci cînd este plasată în planul operelor. Desigur, protestul teoretic-fundamental al esteticianului împotriva unui conținut vidat de sens sau a unei „acceptări necritice a imediatității” poate fi justificat, o concretizare pripită, mai ales cînd sînt puse în discuție opere contemporane, putînd deservi însă metodei în ansamblu, istoricitatea fenomenului presupunînd ea însăși o anume perioadă de decantare a perenității dincolo de modă. Ni



se pare acceptabilă — din acest punct de vedere — concluzia lui Th. W. Adorno<sup>16</sup> că Lukács nu ține seama de funcția critică pe care o exercită asupra materiei „legea formei”, neputînd astfel sesiza metamorfoza sui-generis la care este supusă materia în procesul creației prin mediația specifică a subiectivității estetice. \*) Vom avea oricum posibilitatea să revenim asupra acestei probleme. Ceea ce ne interesează, deocamdată, este relevarea subtilei demonstrații lukács-iene a „sintezei imposibile” între geneză și structură, a unității istorice între „relativa a-practicitate” a fenomenului și fundamentul său practic original. Realizarea funcției magice a evocării mimetice presupune îndepărtarea de practicitatea vieții cotidiene și convertirea conștiinței spre sine însăși. „Conversiunea

---

\*) Ștefan Morawski se zisează în articolul „Treii note despre Lukács” din lucrarea *Marxismul și estetica*, că: „Argumentările lui Lukács sună convingător dacă sînt aplicate la tendințele filozofice ale acestor artiști (de avangardă — n.n.), dar cad total atunci cînd iau în considerare alienarea artistică. În legătură cu aceasta, Lukács ignoră, în numele ideii de *totalitate*, forța și importanța protestului și chiar a revoltei împotriva realității alienate. Nici unul din marii artiști de avangardă nu s-a limitat să reprezinte relele sociale ci, prin această reprezentare, fiecare dintre ei a avut, în același timp, o poziție contestatoare.” Dîndu-i dreptate lui Adorno în critica acestuia față de tezele lukács-iene, el spune însă că acesta „uită să adauge că tocmai filozofia literaturii a lui Lukács este cea care ne permite să apreciem pe Kafka și pe Joyce și să facem o distincție între avangarda cea mai superficială și marii ei reprezentanți, a căror operă este pătrunsă de o fascinație umanistă. Adică, exigența lui Lukács pentru o poziție critică și nonalienată a artistului ar putea fi considerată ca o soluție mai bună în abordarea avangardei decît acea opoziție seacă și decisă a artiștilor care reacționează printr-un «da» sau «nu» la lumea care-i înconjoară. Antinomia lui Lukács se bazează pe exaltarea *substructurii filozofice* (s.n.), a operei de artă în contradicție cu caracteristicile ei inerente și specifice și, mai mult, se bazează pe înțelegerea acelui *Befreiungskampf* artistic în forma unei nostalgii, implicite sau explicite, a acelui *a trebui să fii* în epoca *Intermundium* (între două lumi — epocă tranzitorie de transformări revoluționare)”<sup>17</sup>. Ulterior, autorul își va modifica pozițiile, după cum o spune în „subsolul” de la începutul articolului, în esență însă perspectiva sa fiind destul de apropiată de noi.



teleologică“ se produce de îndată ce evenimentele evocate devin figurare a sentimentelor exprimate. Evocarea substituie manifestarea psihică directă în contactul deschis cu evenimentele reale și, de asemenea, înseși evenimentele. Abia acum, când scopul evocării este evocarea ca atare, putem spune că plăsmuirea devine creație artistică și activitatea, avînd acest „principiu autonom“, activitate estetică, în sensul cel mai larg al termenului. Mimesisul evocativ nu va fi, din acest punct de vedere, un analogon al realității, cum s-ar putea crede.

Discuția asupra mimesisului decorativ și ilustrativ ne confirmă această idee. Desfășurarea în „mediul omogen“ al simțurilor umane a „lumii“ evocate prin mimesis este un proces unitar, neputîndu-se privi separat planul de suprafață și planul profund al operei. Conținutul ilustrativ se relevă ca estetic numai atunci cînd este perceput cu nuanțele evocative pe care „filtrul“ artistului i-l dă. Lukács deschide astfel posibilitatea includerii valorilor „de semnificație“ ale unei opere în valoarea ei estetică construită în unele doctrine exclusiv pe jocul aspectelor sensibile. Depășind și interpretările ideologice, el ajunge la sugestia pe care o găsim extrem de fructuoasă că (așa cum sintetizează N. Tertulian): „«Conținutul» sau materia iconografică este văzută de Lukács ca un cîmp sau spațiu de joc (Spielraum), exprimînd, în generalitatea lui, «comanda socială», din care însă artistul urmează să individualizeze conținutul prin definiție particular al operei sale.“<sup>18</sup> În același sens, pe marginea unei alte lucrări a esteticianului maghiar, *Prolegomene la o estetică marxistă*, G. Morpurgo-Tagliabue va observa că G. Lukács a sesizat că pentru a putea vorbi de opera de artă, conținutul estetic ilustrativ nu este suficient, elaborarea formală fiind din perspectiva valorii decisivă: „Așadar, dincolo de conținutul *practic* sau *teoretic*, există un conținut *estetic* (acea concentrare în detaliul tipic cu care am făcut cunoștință), care nu este încă artă și, dincolo de estetic, mai există o *elaborare formală*, «funcția decisivă, autonomă, de perfecționare pe care o are



forma în operă»: și care numai ea face arta...“<sup>19</sup> Într-adevăr, Lukács scrie în lucrarea amintită că forma singură „dă viață unui adevăr superior, o mai mare apropiere de totalitatea și de esența sa“, ceea ce îl face să ajungă la concluzia că: „Vitalitatea și durata unei opere și a tipurilor reprezentate de ea depind, în ultimă analiză de perfecțiunea formei artistice“<sup>20</sup>. Ca și N. Tertulian, Morpurgo-Tagliabue va constata, plecând de aici, că: „un Benedetto Croce, sau un New Critics american, n-ar fi vorbit altfel și n-ar fi refuzat să semneze acest paragraf (§ 11 : *Il tipico, problemi della forma*), care este, totodată, un rezumat, o inovație și o concluzie a lucrării (*Prolegomene...*, n.n.)“. Sintetizând însă, același exeget va sesiza că „...este interesant să vedem felul în care autorul precizează conceptul său privind funcția formei. Aceasta este eminamente o «funcție evocatoare». Dar această virtute evocatoare permite «reflectarea infinității intensive a fiecărui moment al vieții : unitatea multiformității în realizarea formală este chiar reflectarea vieții». Astfel, principiile conținutului (dialecticitate, particularitate) se rezolvă în criteriile tradiționale ale formalismului (*unummultum*)<sup>\*</sup>. Am putea spune că, plecând de la o *cognitive theory* el ajunge la o *contextualist theory*“<sup>21</sup>. Este dificil de înțeles — ca să preluăm o expresie a lui N. Tertulian — „simultaneitatea dublei exigențe postulate față de artă : conservarea obiectivității lumii-în-sine prin mimesis, concomitent cu evocarea prin intermediul potențării subiectivității. Rolul „emfatic“ al subiectivității se realizează prin intermediul unui mimesis nemecanic : arta evocă realitatea în obiectivita-

<sup>\*</sup>) Nu vom putea fi de acord cu această observație a lui G. Morpurgo-Tagliabue, în ciuda faptului că „Eestetica“ nu abordează în detaliu problema, iar exemplele concrete ale lui G. Lukács discută — cum s-a văzut — mai ales în privința artei „avangardiste“ din perspectiva conținutului (acceptare critică sau necritică a „imediatității“). Așa cum subliniau St. Morawski și N. Tertulian, sugestiile lukács-iene în această direcție sînt mult mai bogate, reducerea la un „formalism tradițional“ sărăcindu-ne viziunea ce se poate concretiza de aici.



tea ei „în conformitate“ cu integralitatea ființei umane. Adecvarea lumii la exigențele omului reprezintă vocația (antropomorfizantă) a artei. Pentru a-și realiza această vocație arta trebuie însă să se ridice la dimensiunile auto-conștiinței — adică să atingă acel plan al conștiinței, unde se produce — sub zodia integrității — purificarea de sine prin auto-cunoaștere. Relația subiectivitate-obiectivitate devine astfel cardinală în explicarea actului de creație și însușire a artei, fiind modalități net distincte de demersurile dezantropomorfizante de tip științific. În artă, relația este concretizată în două direcții consecutive: înstrăinarea subiectului în lumea obiectivă gândită ca totalitate, pentru a se reîntoarce la sine amplificat, amprentat de aceasta. Lukács o va spune: „Cu totul alta e situația în punerea estetică. Pe de o parte, media operantă a particularității, ca individualitate anulată și de aceea conservată și în anulare, e destul de apropiată de viață (lebensnah) pentru a fi pusă într-o relație nemijlocită cu omul individual; pe de altă parte, universalitatea conservată ca mișcare anulată, dar ca o mișcare de universalizare înalță orice individualitate deasupra caracterului ei privat, degajînd-o din legăturile și relațiile ei doar private și creînd astfel în obiectele și conexiunile configurate un regn intermediar *sui generis* care, în aparența nemijlocită a vieții, se unește organic cu devenirea spre transparență a lumii fenomenale, cu splendoarea esenței. Într-o atare particularitate ca medie, în ființa în-sine se dezvoltă obiectiv acele momente care o fac să devină semnificativă pentru genul uman.“<sup>22</sup> Sugestiile hegeliene se vădesc a fi aici deosebit de fertile: esteticianul consideră că pe planul artei, dialectica alienării subiectului în obiect și a reconversiunii acestuia în sine este pe deplin valabilă. Nu vom relua aici subtilele nuanțări ce ne permit să eliminăm o aparentă confuzie (mulți exegeți au vorbit de cripto-hegelianismul lukács-ian), ceea ce ne interesează fiind a vedea în ce măsură demersul esteticianului marxist ne permite pînă la urmă o cuprindere (cel puțin aproximativă) a valorii es-



tetice. În lucrarea sa, N. Tertulian constată cu justete că „Originalitatea gândirii estetice finale a lui Lukács stă tocmai în a fi dezvăluit ponderea excepțională a momentului *obiectivității* în devenirea actului de creație, fără a altera sau diminua cu nimic teza despre finalitatea lui centrală : potențarea și expansiunea nelimitată a *subiectivității*.”<sup>23</sup> Emergența subiectului în realitatea lumii fenomenale, care își pierde astfel opacitatea, permite recunoașterea operei de artă ca o lume pe care subiectivitatea estetică (universală) o cuprinde prin eliminarea contingentului. Arta va fi astfel o modalitate de revelare a lumii fenomenale și a lumii subiective, specifică, non conceptuală, particulară. Scopul ei : realizarea unei imagini a realității în funcție de mișcările subiectivității, de auto-conștiința omului.

Problema care se pune în acest contex este însă cum, acceptînd descrierea „de sus” a fenomenului pe care o efectuează esteticianul analizat, putem distinge în perspectiva dată operele axiologic valabile de cele pe care contextul social-istoric momentan le ridică la demnitatea valorii. Am sesizat, dealtfel, că Lukács însuși ajunge, atunci cînd concretizează, să opereze distincții rigide, care îl împing la blamări pripite. În capitolul VII din primul volum al monumentalei *Estetica*, el demonstrează trecerea de la subiectivitatea particulară — în creație — la subiectivitatea estetică (cazul lui Balzac). Preluînd teza marxistă a schimbului continuu între societate și natură (Teza III asupra lui Feuerbach), Lukács va gândi genul uman într-o continuă transformare ascendentă în care actele creatoare ale indivizilor joacă ele însele un rol. Aceste acte se realizează pe planuri sociale determinate și numai prin depășirea particularității (planului social determinat), pentru a se ridica la nivelul unei experiențe semnificative pentru conștiința de sine a genului uman, ele se vor concretiza în valori capabile să-și depășească „istoricitatea”. Dialecticitatea momentului creației (intensificarea obiectivității prin mimesis, și concomitent, accentuarea subiectivității) duce la relevarea în planul subiectivității a ceea ce este apanajul „umanității” (în sens ge-



neral), ce devine „germenele“ acestei activități. Concluzia este că în măsura în care orice act creator va atinge această treaptă a „general-umanului“, fără a exclude determinările, el este propus ca valoare istoriei ce o va sancționa.

Trebuie să accentuăm — totuși — în final, pe importanța categoriei de „mediu omogen“ în sens de specializare a *unui* simț determinat de genul de artă la care se raportează. Apropiată aparent de tezele lui C. Fiedler, gândirea lukács-iană va nuanța și aici, pe de o parte, conlucrarea celorlalte „medii“ la specializarea celui în cauză, accentuând, pe de altă parte, influența nefastă pe care încercările de transgresare a nemijlocirii sensibile, a principiului obiectiv specific ar putea-o avea asupra realizării operei de artă. Potențarea unui tip de sensibilitate duce concomitent la intensificarea puterilor sufletești, la intervenția „integrității umane“ în zona specific determinată a imanenței sensibile.

Fecundă și paradoxală, *Estetica* lui Lukács rezolvă și ridică concomitent o mulțime de întrebări. În primul rând, cea a posibilității esteticii înseși, concepută ca o explicație categorială. „Opacitatea“ esteticianului față de anume opere moderne ar putea să ne susțină în refuzul legitimității unui astfel de demers. Dar opacitatea esteticianului nu duce automat la infirmarea valorii metodei lui și, implicit, a rezultatului teoretic general obținut prin această. În *Principii de estetică*, G. Călinescu ajungea la o concluzie mult mai clar formulată anterior de către Paul Zarifopol în lucrarea *Pentru arta literară*. În linia principiilor croceene, dar distanțându-se totuși de ele, Călinescu nega posibilitatea unei legături între structura operei și contextul social al creației. Astfel, „Eminescianismul este un produs al lui Eminescu“<sup>24</sup>, va nota el și pînă la un anume punct nu putem să nu fim de acord. Nu trebuie însă, de aici, să ne grăbim în blamarea efortului lukács-ian de demonstrare a mediațiunilor subtile pe care producerea unei opere de artă le reclamă. Îndepărtarea de Natură pentru atingerea aceluia a-fi-în-centru al



omului, se produce treptat, și geneza va demonstra continua determinare pe care ridicarea la cuprinderea conștiinței-de-sine-a-genului-uman o exercită dialectic asupra creației. Influența vieții cotidiene își are aici rolul său, deloc neglijabil, nu însă atât de evident cum ar vrea-o adepții unui sociologism estetic. O altă primejdie pare însă a apărea aici : chiar dacă esteticianul ajunge, prin depășirea hiatusului fiedler-ian la constatarea specificității genurilor artistice și a rolului jucat de „mediul lor omogen“, nu cumva se cantonează el într-o descriere generală a fenomenului artei, incluzînd — e drept — și particularitățile specifice, în defavoarea definirii valorii ? Zarifopol, în lucrarea amintită, ajunge la concluzia unei deosebiri structurale între viziunea filozofică și cea artistică asupra esteticului. „Estetica filozofilor poate da un material psihologic interesant pentru cunoașterea tipului filozofic ca atare ; dar prea puțin a ajutat ea la înțelegerea artei însăși.“<sup>25</sup> Paul Zarifopol intuiește, desigur, o problemă reală : în genere, marile estetici speculative au ajuns la definirea unui model general-abstract al artei, la o schemă ce pierdea „irepetabilitatea“, „unicitatea“ operelor. Este oare și cazul esteticii lui Lukács ? Să nu uităm mai înainte schimbarea de accent pe care o efectuează esteticianul marxist : în centrul teoriei estetice trebuie să stea nu conceptul de frumos, ci cel de „activitate estetică“. Lukács deschide astfel posibilitatea unei definiri de ansamblu, în dinamismul lui, nu numai a fenomenului artei, ci și a valorii estetice, subliniind concomitent că aceasta se realizează în mod particular, prin *elaborarea formală* a operei. Pe nesimțite, el depășește propria-i opacitate față de fenomenele moderne ale artei, acceptînd în planul teoriei ceea ce respinge pripit în planul concret al operei. Era, dealtfel, în logica intrinsecă sistematicii sale dinamice o asemenea concluzie. „Nu poți cunoaște autentic o valoare fără a o trăi *întîi dinăuntru*, după cum nu poți cunoaște un lucru fără a-l privi *întîi din afară*“<sup>26</sup>, scrie L. Grünberg, părînd a inversa procesul descris de Lukács. Dar opera de artă este concomitent *geneză și structură*, obiectivare a lumii și potențare a su-



biectivității, cunoașterea valorii reprezentînd un moment de nuanțare istorică pe un fenomen constituit ce-și afirmă autonomia relativă. Reabilitarea sociologicului în opera majoră a esteticianului marxist ne permite să distingem acea multitudine de determinări, de la cele „de ultimă instanță” relevate de geneză, pînă la cele contradictorii, dar fertile în contrarietatea lor, relevate de imediatitatea vieții cotidiene, ce presupune *cunoașterea* condițiilor acestora și a reflexului lor în operă pentru a putea interioriza, trăi dinăuntru, valoarea. Teza unității între perfecțiunea formală, conformă cu regulile genurilor și funcția sa socială este un bun cîștigat din această perspectivă. Lukács sugerează că particularitățile ce concurează la valoarea estetică a unei opere trebuie luate în considerare împreună cu constatarea raporturilor între operă și situația istorică. Mulți teoreticieni au încercat să-l contrapună pe „tînărul Lukács” ultimului, plecînd de la această surprinzătoare întreprindere a „imposibilei sinteze”. Tînărul Lukács accepta opoziția netă, de tip kantian, între universalitatea obiectivă și cea subiectivă pentru ca, ulterior, la maturitate, să demonstreze întrepătrunderea lor originară și geneza lor nuanțată în antropomorfizare și dezantropomorfizare. Problematizarea formei artistice ca urmare a non-coincidenței reale dintre existența reală sau empirică și existența esențială a omului, elemente centrale ale operei de tinerețe (*Sufletul și formele, Teoria romanului*), se regăsesc însă în transparența ideilor de maturitate oricît am căuta o cezură de esență între cele două. Cînd va scrie în *Teoria romanului* că „arta este doar unul dintre multe alte domenii, și care domeniu nu poate avea conștiință de sine decît după ce lumea va fi căzut în ruine și va fi devenit sieși insuficientă”, Lukács se va gîndi în continuare la clivajul între lumea empirică și cea esențială. În același sens, el adaugă : „Această supralicitare a substanțialității artei duce în chip necesar la supra-solicitarea formelor : ele trebuie să producă însele ceea ce pînă acum fusese bun primit ; trebuie să genereze prin propriile forțe condițiile efica-



cității lor apriorice (înainte ca aceasta să se poată manifesta), să creeze adică obiectul și lumea ambiantă a acestuia. Totalitatea ce se cere doar asumată nu mai este oferită acestor forme: ele sînt de aceea constrînse, fie să restrîngă și să sublimeze într-atît entitatea pe care trebuie să o modeleze, încît să o poată susține, fie să pună în lumină, la modul polemic, caracterul irealizabil al obiectului lor necesar și, totodată, neantul lăuntric al posibilului, introducînd pe această cale, totuși, în universul formelor, fragilitatea structurilor lumii.<sup>27</sup> Dacă viața reală și-a pierdut „imanența sensului“, ajungînd la o „imanență vidă“, arta însăși problematizează cu atît mai mult forma operei. Într-un univers real (empiric) al vieții, invazia entropiei implică pierderea acestei imanențe a sensului la nivelul formei operei de artă și de aceea artistul este constrîns să lupte pentru realizarea acesteia (a formei), bazîndu-se numai pe „productivitatea spiritului“. Forma reprezintă depășirea prăpastiei ce desparte exterioritatea empirică de interioritatea esențială. Deși primatul formei este recunoscut, rolul conținutului nu va fi nicidecum uitat. În operele de maturitate, Lukács va accentua pe rolul acestuia din urmă, ajungînd — atunci cînd concretizează — la cunoscutele cazuri de opacitate față de un conținut formal în arta modernă (cazul Beckett). Totuși, expunerea expansiunii subiectivității în spațiul specific și, în genere, definit al unui mediu omogen, pînă la împlinirea specifică (prin dialectica subiectivitate — obiectivitate), în conștiința de sine a genului uman permite integrarea și depășirea, în ansamblu, a problemei pe care o formula tînărul estetician. Dealtfel, multe din elementele sesizate speculativ de esteticile clasice sînt reluate și dezvoltate într-un plan superior de către gînditorul marxist. „Dezinteresarea“ plăcerii estetice, formulată de Kant, nu este nicidecum negată, ci integrată genezei fenomenului artistic. Autonomia relativă a esteticului este vizibil relevată de recunoașterea naturii contemplative a artei. Caracteristica practică a acestuia exclude în sens larg ceea ce unii teoreticieni marxiști au numit „arta an-



gajată", angajarea fiind, după Lukács, una de esență, genetică și conștientă, dar mai puțin declarată și, prin urmare, facilă. De aceea, „dezinteresarea” va fi ea însăși relativă, moment inerent activității estetice, reprezentând ridicarea conștiinței-de-sine a genului uman pe o treaptă superioară.

Lukács a adus în centrul dezbaterii conceptul de activitate estetică. Problema valorii înseși apare ca rezolvabilă din punct de vedere al mecanismului ei general, în artă. Mediațiunile multiple pe care el le propune pentru ceea ce poate fi numit a-fi-valoare în artă, dau o complexitate și o bogăție nemaiîntâlnită raportului, fără aceste mediațiuni el putând fi acum mult mai greu de conceput. Dar, se pune în continuare aceeași întrebare: în planul concret al operelor, cum relevăm că un obiect estetic, chiar dacă împlinește condițiile general-valabile cerute pentru a-fi-valoare în artă, este cu adevărat și pentru ansamblul „spectatorilor săi”, valoare? „Conștiința-de-sine a genului uman” ne poate furniza elementul obiectivării unei valori care se construiește în funcție de structura formală a operei, dar valoarea nu este numai atât.

„Adevărul este — afirmă în *Estetica* Ion Ianoși — că, larg reverberată și din ce în ce mai îndârjită, disputa din secolul trecut și din cel prezent între teoreticienii «formaliști» și adepții «conținutului» nu a avut întotdeauna tangențe majore cu practica artistică din vremea ei. Ea s-a desfășurat nu odată alături de magistrala dezvoltării artelor, care a continuat oricum să fie unitară, cu fiecare prilej formă a conținutului său și conținut al formei sale. Unitatea componentelor s-a dovedit mereu atât de strînsă și de indivizibilă în cazul operelor autentice încît ea a dezavuat polarizările teoretice sau le-a tolerat cel mult ca pe trecătoare și ajutătoare «ipoteze de lucru»<sup>28</sup>. Ar fi fals de aceea să contestăm precizările succesive pe care le-au adus în raport cu destinul artei „trecătoarele” ipoteze: psihologia sau sociologia, istoria sau filozofia artei, doctrinele estetice specifice sau „marile” estetici. În fond, Estetica este o teorie în continuă constituire, ac-



ceptată sau contestată, susținută sau respinsă, ce adună și corectează judecățile asupra Artei sau artelor, ce ne propune moduri de a surprinde valoarea, în genere, sau — de asemenea, în genere — descrie un fenomen în continuă mișcare în limitele sale de ansamblu. Este la fel de adevărat că Estetica nu realizează — sau nu poate realiza — ceea ce pretinde ca modalitate certă de definire a artei : modul particular și specific de a fi al valorilor acesteia în opere, „irepetabilul“ și „inimitabilul“ ce permit constituirea particulară a valorii, dincolo de fundamentele generale ale acesteia, dincolo de „modelele“ abstracte ale ei.

Marxistul Lukács a propus o cale pe care puțini teoreticieni ai artei au urmat-o pînă acum : nu „frumusețea“ este criteriul valorii în artă. Am stabilit deja limitele aleatorii ale acestui concept. A confunda frumusețea cu valoarea înseamnă a condamna la nedistingerea valorii în artă. În funcție de evoluțiile fenomenului, succesive estetici și-au disputat imperiul frumuseții, ajungînd fie la particularizări atît de riguroase încît au devenit dogmatice, fie la generalizări atît de abstracte încît nici o distincție între creație și copie, între valoare și nonvaloare nu mai este posibilă. Lukács are dreptate atunci cînd se menține în teritoriul „activității estetice“ ; greșește atunci cînd concretizează. Fenomenologii ajung la „descrierea“ a ceea ce au numit „esențele atemporale“ ale fenomenului, dar îl pierd atunci cînd fenomenul își relevă istoricitatea și noutatea uneori surprinzătoare. „Știința artei“ respinge deliberat problemele valorii, sociologia artei vorbește doar de fundamentele ei istorice.

Opera va pune însă mereu aceste probleme, va reclama mereu un răspuns, chiar și atunci cînd o mulțime de analize par a-l formula. Am văzut că răspunsul kantian în problema gustului nu este absolut satisfăcător, chiar dacă am accepta — și trebuie să acceptăm — sugestiile lukács-iene ale genezei gustului ca și ale genezei artei în genere. Și aceasta pentru că ne-am putea extazia în fața unei opere care să nu fie decît copia ulterioară a alteia, sau chiar „amalgamarea“ unor elemente ale mai



multora. Ce ne facem însă atunci când recunoaștem originalul sau când sesizăm că „prelucrarea“ ulterioară poate să fie tehnic superioară modelului?

„Problemele puse de interpretarea operei de artă — scrie în *Viața formelor* Henri Focillon —, se prezintă sub aspectul unor contradicții aproape obsedante. Opera de artă este o tentativă către unic, ea se afirmă ca un tot, ca un absolut și, în același timp, aparține unui sistem de relații complexe. Ea rezultă dintr-o activitate independentă, transpunând o reverie superioară și liberă, dar, totodată, spre ea converg energiile civilizațiilor.“<sup>29</sup> Dar același teoretician, ajungând la concluzia solidarității materiei cu forma și tehnica, relevând ordinea sui-generis a formelor în perspectiva dinamicității lor, nu propune decât o viziune parțială: valoarea este o chestiune de stil, gândit ca absolut, ca un punct maximal al unei dezvoltări ce implică *stiluri*. Valoarea nu este însă numai atât.

Istoria artelor ridică în fața Esteticii o multitudine de stiluri net deosebite. Clasicismul stabilise acel criteriu al frumosului ce se voia universal. Dacă am privi din perspectiva lui, ar trebui să respingem total, nu numai arta contemporană nouă, dar oricare etapă a artei ce i-a succedat. Înseamnă oare că numai „proporția de aur“ a clasicismului, armonia prestabilită de acesta reprezintă valoarea? Evident nu, și întreaga demonstrație de pînă acum ne-o dovedește. Eliminarea „modelului“ abstract, a canonului pentru a propulsa varietatea formală și tematică aduce în prim-planul experienței cu operele, noi perspective și, implicit, noi propuneri de valoare. Focillon sesizează cu justete: valoarea este și o chestiune de stil, și tendința de a determina de ce cutare stil ne apare valoros, de ce stilul cutărei opere ne place, este o problemă estetică. „«Forma» rămîne, oricum, un statornic punct de referință, fără de care nici arta și nici valoarea estetică, în ansamblu, nu pot fi înțelese. Ea este — notează în lucrarea amintită I. Ianoși —, cel mai cuprinzător probabil termen pentru desemnarea joncțiunii moderne a felurilor tipuri de



frumusețe. Căci și produsele extraartistice devin estetice mai cu seamă datorită «formeii»; după cum, prin ea se înfrățesc cel mai intim domeniile contemporane ale artei. Este vorba, evident, de o formă care semnifică într-un fel sau într-altul. În primul plan se situează, totuși, această «formă semnificant» mai mult decît «semnificațiile formeii». <sup>30</sup> Ceea ce înseamnă că a judeca valoarea după un criteriu al „semnificațiilor formeii”, absolutizat, neintegrat, pierde însăși posibilitatea înțelegerii modului de a semnifica al unei forme și, concomitent, o cale spre cuprinderea valorii.

Estetica cere cunoașterea stilurilor ca și a dinamicii lor. „Dialogul” între conștiință și operă nu se poate realiza fără această cunoaștere ca unul dintre elementele preliminare coerenței lui. Or, ajungem astfel la aceeași problemă: a cunoaște diferitele tipuri de frumusețe afectate diferitelor stiluri nu presupune, pînă la urmă, elaborarea unui model generic de frumusețe care este valoarea estetică?

Formele artistice nu sînt independente de epoca în care sînt generate, sînt „mărturia” acelei epoci. Descifrarea lor depinde însă de devenirea conștiinței noastre, a capacității noastre de a le înțelege și privi. „Imaginea” construită de forme presupune o modelare nuanțată succesiv de multe alte asemenea forme, presupune educarea sensibilității în această direcție și deschiderea ei spre cuprinderea acestei lumi semnificative, pentru a putea avea idealuri și preferințe. Numai așa arta se dezvoltă, conștiinței noastre ca ordine dinamică a operelor, ca ierarhie, ca valoare. Cele mai multe teorii estetice plecau, cum s-a văzut, de la problema valorii pentru a ajunge la descrierea fenomenului în ansamblu sau pe genuri, categorial sau stilistic. Altele încercau să analizeze mecanismul ce permite realizarea și recunoașterea valorii estetice. Nu negăm, cum am spus-o deja, progresele succesive pe care teoriile, ele însele succesive, le realizează în explicarea tot mai riguroasă și sigură a fenomenului, a relațiilor ce determină prezența valorii. Toate aceste teorii nu explică însă opera decît în ansamblu, structurează un



model al ei, aplicabil oricărui produs, fără a ne sesiza prea clar ce trăsături diferențiază operele între ele la nivelul orientării comune pe care o dă un stil sau chiar de ce se preferă un stil altuia și se discută un stil în funcție de o operă sau un grup de opere, socotite reprezentative. Problema valorii particulare și a ierarhiei pe care o impune această valoare nu poate fi nicicum eludată.

Arta contemporană nouă face ca dialogul să fie mai dificil. „Explozia formelor” înseamnă disiparea stilului. Nu există un stil comun al poeziei moderne, tot așa cum nici romanul, teatrul, muzica sau plastica nu mai pot fi caracterizate prin existența unui stil comun. Istoria artei nu reține eșecurile, spuneam mai înainte. Nu trebuie însă uitat că operele pe care aceasta le reține sînt rezultatul sublimării maxime a unui stil. Iată de ce a spune totuși că arta contemporană este o artă fără stil, presupune poate o judecată pripită. „...înainte ca o spiritualitate să-și fi descoperit stilul, adică să fi devenit mod de a forma, există un proces lung și complicat de căutare în care predomină un fel de tensiune între spiritualitatea ce-și caută stilul și stilul pe care ea îl invocă sau care aspiră să devină. Această căutare este obositoare și plină de încercări care prind corp doar în execuția operelor individuale, căci stilul nu există în abstract, ci este întotdeauna modul în care sînt formate operele concrete”<sup>31</sup> scrie Luigi Pareyson. Ceea ce poate însemna și că acele creații socotite mari ale epocii noastre nu au reușit încă să impună un stil, tot așa cum poate însemna și că ele au atins o asemenea particularizare în specificitatea lor încît devin singulare. Se pune însă din altă perspectivă problema: cum distingem în acest caz operele reușite de falsuri, valorile de non-valori? Cum putem să susținem diferența de valoare între poemele lui Nichita Stănescu și cele ale unui excelent stănescian, sau chiar între poemele de creație ale aceluiași și auto-pastișele sale? Dacă a distinge, a ierarhiza, presupune o ordine comună, cum putem susține existența unor diferențe de valoare



între Marin Sorescu, să zicem, și Cezar Baltag, atunci cînd constatăm pentru poezia contemporană inexistența unui stil comun? Și presupunînd că opere gîndite ca valori impun cel puțin pentru alte opere existența unei orientări stilistice asemănătoare, înseamnă oare că și ultimele au valoare?

Răspunsul nu trebuie să fie schematic. Dacă experiența estetică autentică este experiența operelor sesizate în diferențierile lor calitative, dacă sezișarea ca atare presupune exersarea unei judecăți și concomitent o opțiune, nu putem decît să conchidem că ceea ce presupunem operelor este realizarea acelei valori care să o particularizeze, să o investească drept creație finalizată într-o calitate specifică, aptă de a satisface dorința noastră și idealurile noastre formate de lumea în care trăim, dar și de întîlnirea noastră cu operele reținute de istoria artei.

Operele sînt produsul unui proces creator ce vrea întotdeauna să depășească ce s-a făcut pînă atunci. Vrînd-nevrînd, operele sînt obligate să intre în competiția cu celelalte, să-și definească tentativa de a fi valoare în raport cu cele considerate deja a fi. Prezența operei noi nu înseamnă de aceea că imediat o vom aborda printr-o prismă prestabilită: cărui curent aparține din punct de vedere formal, ce *hybris* se regăsește în ea, care este rolul *humusului* istoric sau care este principiul estetic ce-o luminează etc? Ne raportăm la opera nouă avînd, eventual, într-o sinteză confuză toți acești factori, dar în primul rînd, căutînd acea satisfacție intimă pe care ți-o dă opera împlinită, ne bucurăm de sugestiile pe care ni le propune sau ne considerăm decepționați cînd armonia căutată nu a apărut. Și cu fiecare operă nouă, modelul nostru de a ne raporta la celelalte se poate schimba. Relectura va presupune însă întreg cortegiul de probleme de care am pomenit. Relectura va presupune deci verificarea a ceea ce am socotit a fi valoare. Și numai atunci cînd rezistă continuei chestionări la care dialogul cu conștiința noastră o supune, putem socoti că opera se realizează, temporar și specific, desigur, ca valoare.



Nu este contestabil în nici un sens ceea ce spune Galvano della Volpe în *Critica gustului* : „Marx intuiește aici complexitatea extremă a problemei estetice atunci când aceasta este pusă strict în termeni materialişti și nu în termeni pozitivişti [...] : anume aceea că legătura istorică, socială, a operei de artă nu poate condiționa mecanic sau din afară, ci trebuie să facă parte, într-un fel oarecare, din *plăcerea* anumită pe care ea și nu altceva o produce și, prin urmare, să facă parte din substanța însăși a operei de artă ca atare : din substanța ei *structurală*, intelectuală ; drept pentru care, în nucleul ei rațional-concret, singurul acces ipotetic, după cum am văzut, al articulațiilor realului în ansamblul său de ideologii, evenimente și instituții de orice fel, trebuie să se concretizeze tocmai acel fel de sediment vital, *humusul* istoric, a cărui prezență organică în opera de artă trebuie să fie demonstrată de esteticianul materialist.”<sup>32</sup> Nu ni se pare însă suficient. Lukács gîndea în același sens determinarea istorică pe care geneza și mediul social constituit o exercită asupra operei de artă. În *Estetica* sa apar fructuoase sugestii pentru definirea modului particular de a fi al valorii estetice printre alte valori sociale. Dar Valoarea estetică este o abstracție, arta constituindu-se ca o acumulare organică de valori estetice particulare, complementare sau opuse, contradictorii și concomitent identice cu ele însele în raport cu o anume epocă istorică, ce nu este întotdeauna epoca apariției lor. Fenomenologii încercau să gîndească relația de valoare ca determinată de obiectele constituite și, dacă gîndim că aceste obiecte sînt obiecte unice, rezultat al impactului experienței noastre estetice cu opere irepetabile în felul lor, am fi tentați să le dăm dreptate. Operele însă suferă în creația și receptarea lor o mulțime de determinări, sînt rezultatul unei activități specifice constituită istoric. Iar demersul lor, în ultimă instanță, ajunge la construirea unui model la fel de abstract al obiectului și al modului său particular de a se constitui, la ceea ce susțin cu atîta vigoare: o psihologie fără psihologism.



\*

Am pornit discuția de la o distincție pe care toate esteticile o realizează : opera de artă are o ființă materială și o ființă axiologică. Această constatare nu este însă o problemă. Nu există opere de artă care să fie numai ființe axiologice. Intenția activității creatoare, ce modelează, in-formează tehnic o materie este întotdeauna o valoare. Chiar și lucrările ocazionale, poemele festive sau circumstanțiale vizează ceva : să producă o plăcere, să emoționeze, să convingă pe cineva. Dincolo de determinările multiple pe care viața socială le exercită asupra acestei forme a conștiinței sociale, dincolo de modul de a fi specific al valorilor estetice în raport cu alte valori sociale, există problema valorilor pe care diverse opere le propun și care este o problemă numai a artei. De aceea, terenul de încercare al esteticii nu este neapărat distincția între estetic și inestetic, ci mai degrabă distincția între valori în planul teritoriului artei, ca atare, cu toate posibilele lor determinări, cu posibila lor devenire. Problema devine cu atât mai acută în condițiile artei moderne cu cât libertatea artistului — de care vorbea W. Hofmann — se accentuează tot mai mult, cu cât așa numita lipsă de stil tinde să pară a caracteriza întreaga artă contemporană. Nu înseamnă ceea ce susținem o condamnare a esteticii generale, a reflecției de ansamblu asupra artei. Nu trebuie să uităm că opera intră în dialog cu conștiința sa, chemînd o întreagă experiență cu operele. O experiență în care ea se exprimă și este verificată, o experiență ce este mai mult decît o simplă „trăire“, o stare evanescentă fundamentată pe un contact nemediat cu opera. Trebuie să-i dăm dreptate lui L. Pareyson atunci cînd susține că : „A spune că estetica este reflecție filozofică asupra experienței estetice nu înseamnă a intra într-un cerc vicios, căci estetica pleacă de la o întreagă experiență care, dacă e interogată cum trebuie, va avea ea însăși grijă să arate și să denunțe, în sfera sa vastă, aspectele sau zonele care au un caracter estetic sau artistic. Dealtfel, arta, întocmai ca oricare altă activitate, n-ar ajunge niciodată să se



definească drept operațiune specifică dacă întreaga viață spirituală n-ar conține-o și n-ar pregăti-o în vreun fel, dacă întreaga experiență n-ar avea deja ea însăși un caracter de esteticitate și artisticitate : ca operațiune proprie artiștilor, arta nu poate să rezulte decît din accentuarea intențională și programatică a unei activități care este prezentă în experiența umană luată în întregime și care însoțește, ba chiar constituie orice manifestare a activității omului.“<sup>33</sup> Rolul formativ al experienței, al activității estetice, în genere, cum ar spune G. Lukács, al acestei „faceri“ ce, „în timp ce face“, inventează „modul de a face“, nu poate fi relevat decît de estetică — reflecția generală asupra artei. Experiența presupune planul operelor drept teritoriu specific pentru a cuantifica, pentru a confrunta, a constata. Ea este, cum s-a arătat, dinamică, în continuă autodepășire, istorică. Ceea ce impune recunoașterea unui raport obiectiv — valoarea — ce se constituie în dialogul conștiinței cu opera. Categoriile esteticii acoperă o realitate certă : numai raportîndu-ne la ele putem particulariza, distinge, compara. Abia aici însă „dialogul“ își capătă sensul deplin : nu „trăirile“, afectele care corespund unei opere ne interesează ; nu atît de mult categoriile determinate în dinamicitatea lor istorică ne solicită ; ceea ce ne interesează din perspectiva unei estetici axiologice este acea relație dintre obiectul particular care este obiectul estetic și aspirațiile, sentimentele, idealurile care îl însoțesc. Desigur, nu putem nega că aceste reacții sînt diferite, cum și operele care le provoacă sînt diferite. Ceea ce susținem este însă că, dincolo de gradația cantitativă diferențiată a trăirilor psihice legate de contactul cu opera, se degajă acel raport obiectiv (definit, în genere, de Lukács prin activitatea estetică, și de Goldmann sau della Volpe, în ciuda unor exagerări la cei din urmă), raport ce se particularizează exemplar în polarizarea structură reală a operei — afect determinat, afectul fiind direcționat de acea structură și structura la rîndul ei corespunzîndu-i. Judecata de valoare se ridică deasupra reacției psiholo-



gice cerută de structura reală a operei (cu multiplele-i aspecte și determinări), direcționată de aceasta în complexul experienței. „...dacă operele sînt mereu individuale, se poate spune că — notează L. Pareyson — e imposibil să fie făcute fără ca în procesul «face-rii» lor să nu se inventeze modul în care trebuie făcute. Oricare ar fi activitatea care se exercită, este mereu vorba de a pune probleme, constituindu-le în mod original din datele informale ale experienței, și de a le găsi, de a le descoperi, de a le inventa soluțiile; este vorba mereu de a încheia și duce la bun sfîrșit operațiuni, adică de a produce realizînd, îndeplinind, executînd și de a închide mișcarea de invenție într-o operă care se schițează *pe baza unei legi interne, de organizare (s.n)*; este mereu vorba de a face, inventînd totodată și modul de a face, așa încît execuția să fie aplicarea regulii individuale a operei în chiar actul ce duce la descoperirea ei, iar opera să «reușească» în măsura în care, făcînd-o, a fost găsit modul în care trebuia să fie făcută.” Ceea ce presupune existența experienței cu operele, exersarea continuă a judecății pe fundamentul acesteia, ceea ce presupune acea educație, a simțurilor ce dă competență și pătrundere în interioritatea fenomenului. Descoperirea „legii interne de organizare” presupune, cu alte cuvinte, „formarea” în acest sens. Desigur, nu putem vorbi de o identitate a reacțiilor în experiență, nici de o perspectivă unică a valorilor. Estetica formulează o schemă categorială sau un model de construcție axiologică fără a avea pretenția rigorilor absolute sau a aplicării lor absolute în fața unui fenomen pe care nu-l poate acoperi total și pe care necesarmente îl „trădează”. Ea recunoaște obiectivitatea valorilor; tot așa cum, deși știm că experiența estetică este, dincolo de modalitatea ei generală de a fi, impregnată de personalitatea și cultura celui ce o exercită, găsim prin ea calea de a acorda structura reală a operei cu sentimentele pe care aceasta le determină. Iată de ce, mai ales în epoca noastră, cînd tendința de autonomizare specifică artei se ac-



centuează, estetica trebuie să se deschidă spre cuprinderea de ansamblu a tuturor formelor asumate. În eseu *Problema realului în arta fantasticului*, Al. Tănase arată că rămîne „...chiar în știință, un spațiu nelimitat al nedefinitului, necunoscutului, iar posibilitățile de construcție ale spiritului nu merg numai în sensul adecvării la real...” pentru că, și atunci cînd urmărește o viziune dezantropomorfizantă, subiectul uman realizează „operînd asupra datelor realului, o selecție, o ierarhizare, o construcție preferențială”.<sup>35</sup> Cu atît mai mult se lărgeste spațiul de joc în artă. Nu-i valorizăm la fel pe Ion Barbu sau pe Arghezi, cum îi valorizau contemporanii lor, nu-i „privim” la fel pe Nichita Stănescu sau pe Marin Sorescu, cum îi „privește”, de pildă, criticul N. Manolescu, tot așa cum N. Manolescu nu îi analizează la fel ca L. Raicu etc. Dar nu putem ajunge de aici la concluzia absolutizării gustului individual, pentru că, dincolo de varietatea reacțiilor în fața unei opere, există acel impact obiectiv de care am vorbit între structura ei reală și sentimentele, aspirațiile, idealurile noastre pe care le modelează și determină prin inter-mediul formativ ce influențează însuși impactul experienței noastre cu operele.

\*

Cercetarea ne-a relevat pînă acum posibile moduri și maniere de analiză estetică a valorilor artei. Desigur, nu putem susține că ea este încheiată sau că perspectiva pe care ne-am propus-o a cuprins toate deschiderile pe care diversele teoretizări le sugerează. Pentru cercetător, ceea ce am realizat are valoarea unei etape necesare într-un demers mai larg, care deocamdată este abia întrezărit. O concluzie, în acest stadiu, chiar provizorie, se impune.

În analiza valorilor artei succesivele teorii estetice au încercat determinări, aprofundări sau descrieri mai mult sau mai puțin valabile. Unele s-au situat în planul cuprinderii globale a fenomenului artei; altele au urmărit abordări parțiale, din unghiuri prestabilite sau pe elemente strict delimitate. Am încercat să distingem



deschiderile novatoare, sugestive pentru o cuprindere cât mai riguroasă a valorii în artă, de eşecuri, ele însele sugestive din acest punct de vedere. Pentru că ne aflăm pe un teritoriu în care chiar și eşecurile joacă un anumit rol pozitiv.

Cele două mari tendințe ce străbat teoria estetică și analiza modului de a fi al valorii în artă ne-au apărut cu destulă claritate încă de la cercetarea „marilor estetici”; atât linia „filozofiei frumosului” cât și linia „științei artei” se prelungesc pînă în dezbaterile contemporane și întrebările ridicate de arta modernă le resuscită meru din direcții diverse, uneori surprinzătoare.

S-a întrevăzut în ce măsură perspectiva clasicistă concepea o posibilă cuprindere a valorii prin prestabilirea unui model al realului, ca real idealizat. Am încercat să surprindem, de asemenea, în ce măsură viziunea de ansamblu, pornind de la concepții filozofice, structurate, se apropie sau se depărtează de înțelegerea valorii în artă prin urmărirea modului în care se realizează idealul incorporat operei sau prin analiza reacției față de aceasta. „Marile estetici” de tip kantian sau hegelian ajungeau să înlocuiască definirea valorii cu definirea fenomenului artei în genere. Dacă la Kant perspectiva era inevitabilă, întrucît judecata estetică ce surprindea universalitatea valorii (care era înțeleasă dar nu explicată) se fundamenta pe acordul dintre natura și capacitatea noastră de a intui înainte și dincolo de experiență, la Hegel, judecata se baza pe modalitățile transpunerii în concept a ideii.

Arta modernă pare a zgudui însă prin explozia canoanelor (tehnice sau principiale) asemenea perspective totalizatoare. Speculativismul este înlocuit de viziunea particularizatoare, de investigațiile riguroase și aplicate la diverse domenii de realizare a artei. Investigațiile „pozitive” caracteristice epocii moderne au propus modele coerente de analiză, au adus clarificări asupra modului de a fi al valorii în artă, au analizat domeniile intim legate de realizarea acesteia. Studiul „istorico-teoretic” al



operelor artistice concrete, al condițiilor creației sau al „posibilităților receptării” este fructuos și semnificativ. Dar particularizările nu ni se par totuși suficiente pentru explicarea posibilităților valorii în artă.

Operele de artă sînt „lumi unice”, avînd structuri reale ireductibile. Ceea ce nu exclude, cum am încercat să arătăm, punerea lor în relație prin experiența estetică. Însăși devenirea artei se fundamentează pe posibilitatea raportării operelor valoroase unele la altele, pe cunoașterea a ceea ce este viabil, reușit în fiecare din ele. Judecata estetică este aceea care dă seama de existența dincolo de aparenta ireductibilitate a valorilor artei, a ceea ce este comun acestor valori. Mai mult, dacă experiența ne relevă structurile reale ale operelor, dacă ea confirmă sentimentele valorii pe care le putem avea în fața operei noi, acest lucru se datorează tocmai posibilității de a sesiza mereu „normele” creației, de a le modifica atunci cînd fenomenul se modifică el însuși în esența lui. Chiar dacă cercetarea estetică va împinge mereu la dorința de a fixa categorial, abstract ceea ce nu există decît concret, acest lucru nu înseamnă că orice cale spre cuprinderea valorii în artă este de la început sortit eșecului.

Conceptul de experiență estetică ni s-a părut de aceea un element pivot în demersul spre explicarea posibilității analizei valorii în artă. Estetica fenomenologică a încercat să-i dea o semnificație anume. Nu se pot nega certele rezultate obținute de aceasta. Dar excluderea perspectivei istorice, anularea valorizării ca fenomen rezultat al unor determinări complexe ne-a îndemnat să încercăm distanțarea critică față de perspectiva propusă.

Iată de ce deschiderile operate de materialismul istoric ne-au apărut ca deosebit de promițătoare. Desigur, Marx, Engels și Lenin nu au scris lucrări de estetică. Ceea ce și-au propus însă în analiza praxis-ului, a activității umane în genere, devine sugestiv pentru explicarea experienței estetice, a statutului operei de artă, cu un univers specific, relativ autonom, rezultat al unui proces



în care determinările mediului sînt sublimite. Intercon-  
diționarea, reciproca influență între elementul estetic și  
cele extraestetice dă astfel posibilitatea formulării, în  
urma experienței, a acelor judecăți care să justifice și să  
obiectiveze valoarea. De aceea, varianta marxistă pe care  
o propune Lukács, îndeosebi modul în care el definește  
„activitatea estetică“, ne apare ca una din căile cele mai  
certe pentru realizarea unor premise mai sigure în sur-  
prinderea valorii. Geneza structurală gîndită de el este  
extrem de atrăgătoare, chiar dacă Lukács nu a reușit  
să depășească un anume parti-pris în analiza operelor  
de artă moderne.

Am arătat că nici o structură izolată, smulsă din  
operă, nu ne permite accesul la valoare. Fiecare operă  
este însă o structură a cărei geneză îi deschide acces spre  
obiectivarea valorii sale. Opera este o unitate organică,  
o „totalitate concretă“ spre care estetica are misiunea să  
orienteze. Opera realizează valoarea pe care reflecția ge-  
neralizată în urma experienței o conturează. Sîntem, ni  
se pare, în consonanță cu nuanțarea subtilă a lui P. Fran-  
castel din *Figura și locul*; „Reprezentarea estetică nu  
constituie un caz particular de aplicare a domeniului ilu-  
ziei. Ea constituie unul din modurile de acțiune, potrivit  
cu care, oamenii unei anume societăți stabilizează anu-  
mite aspecte ale experienței lor și potrivit cu care anti-  
cipează, de asemenea, posibilitățile lor imediate de trans-  
formare a formelor materiale și mentale ale universului.  
Creația nu se desfășoară în virtual ci în posibil; nu există  
operă în afara determinatului. Teoria nu prefigurează is-  
toria, ci face posibilă interpretarea ei. Ceea ce nu implică  
cîtuși de puțin stabilitatea definitivă a soluțiilor. Dar orice  
soluție depășită ne ajută să înțelegem modalitățile gene-  
rale care dictează, în funcție de una din cele mai per-  
manente și specifice activități ale spiritului, un tip de  
gîndire, precum și un codaj transmisibil al acestei gîn-  
diri.“<sup>35</sup>

Literatura modernă propune opere „deschise“, în fapt  
din ce în ce mai particularizate, mai suficiente sieși prin



prisma dublei determinări, a realității contextuale și istorice și a artei în devenirea ei. Nu rezultă de aici că operele moderne ar fi esențial particulare, cum se încearcă uneori a se acredita. Valorile societății în care sînt create se implică în ele în sensul determinărilor lor interne, indiferent de maniera tehnică de structurare, realizîndu-se ca o „comandă”, dar o comandă ce nu mai ține de un principiu dogmatic sau de o regulă prestabilită ci de necesitățile profunde ale mediului social dat.

Problema valorii operei de artă rămîne însă în continuare o problemă care trebuie rezolvată. Un concept suficient de cuprinzător și flexibil o poate defini fără a-i da dimensiunile concrete. „Nici un absolut nu poate fi exprimat altfel decît în materiale și categorii ale imanenței, fără ca atît în condiționalitatea sa, cît și în propriul său concept global, aceasta din urmă să nu fie zei-ficată”<sup>36</sup>, notează în *Dialectica negativă* Th. W. Adorno. În planul teoriei estetice „absolutul” reprezentat de valoarea unei opere este cuprins prin categorii imanente care sînt „zeificate” abstract. Experiența estetică le demolează continuu pentru a solicita altele noi, care pînă la urmă au același destin.

Estetica devine, din această perspectivă, metodologia experienței, ce permite sesizarea, în dinamicitatea fenomenului, a ordinii, ea însăși dinamică a valorilor artei. Deși individualizate, valorile artei se regăsesc în această ordine, ca urmare a experienței generale a artei și a teoriei specifice ce se construiește pe ea.

Valoarea operei rămîne însă o chestiune de individualitate pe care experiența estetică trebuie să o sesizeze. Pentru valoarea operei, sesizarea nu este însă suficientă. Experiența estetică resimte aceasta și reclamă o relație — mai mult sau mai puțin evidentă — cu propria-i particularizare: experiența critică. Vom vedea în ce măsură orice „critică” rămîne tributară unei anume concepții estetice, în ce măsură particularizează experiența generală cu operele în funcție de anume principii direct sau indirect asumate.



\*

Arta este una din modalitățile prin care se poate da vieții „ordine și frumusețe“.

Ea înnobilează și ordonează, creează valori și își însușește valori, devine acel mod prin care omul își restituie lumea, dar o lume de data aceasta „umanizată“. Încă o dată vom lăsa poezia să o spună : „Iată-mă / rămânând ceea ce sînt, / cu steaguri de singurătate, cu scuturi de frig, / înapoi, spre mine însumi alerg, / smulgîndu-mă de pretutindeni, / smulgîndu-mă de dinaintea mea, / dinapoia mea, din dreapta și / din stînga mea, de deasupra, și / de dedesuptul meu, plecînd / de pretutindeni și dăruind / pretutindeni semne ale aducerii-aminte : / cerului — stele, / pămîntului — aer, / umbrelor — ramuri cu frunze pe ele.“ (Nichita Stănescu, *A unsprezeceă elegie*).

Întrebarea cu care ne-am început cercetarea rămîne — totuși — încă valabilă. Pentru că dacă estetica se vădește a fi metodologia experienței generale cu operele, specificizarea acestei experiențe în fața unei opere apare drept problema esențială a oricărei investigații a valorii ei. Vom vedea dealtfel că estetica însăși nu va abdica atît de ușor de la această misiune.



## CAPITOLUL V

# EXPERIENȚA ESTETICĂ ȘI EXPERIENȚA CRITICĂ

---

Estetica este metodologia generală a experienței cu operele pe care le analizează — de sus — ca *res* și ca *valoare*. Ea rămâne eficace atîta vreme cît rămîne viu *praxisul* pe care se fundamentează, care o susține și pe care îl luminează, îl canalizează. Estetica elimină — în ultimă instanță — „spontaneitatea” dialogului în favoarea categorisirii, chiar dacă îi dă acestuia din urmă un caracter dinamic. Specificitatea existenței operei este ireductibilă la concretitudinea sa și o teorie *despre* valoare, oricît de flexibilă, oricît de „trădătoare” ar fi atunci cînd ne spune ce este valoarea și *cum* este ea nu poate ajunge să delimiteze cu precizie de ce totuși o operă este valoare indiferent de supunerea sau nesupunerea ei la canonul, el însuși mai mult sau mai puțin flexibil, al conceptului. Estetica materialistă care — în special în varianta lukácsiană — ne-a apărut drept cea mai deschisă, mai dinamică și cuprinzătoare, rămîne — și aceasta este „defectul” de neînlăturat al oricărei estetici — o teorie și o metodologie generală. Ansamblul ei sintetic se fundamentează pe cercetarea ordinii dinamice a valorilor artei, pe „activitatea estetică” ce permite interogarea fiecărei valori particulare odată stabilite, plasarea ei — ipotetică — într-o totalitate care îi confirmă sau infirmă validitatea. Estetica este în devenirea ei *euristică*: prin cercetarea sa concretă, prin deschiderile sale teoretice ea poate corecta propriile principii, transformîndu-le în principii directe. Ea rămîne însă la etajul superior — al metateoriei artistice — la filozofia artei — și încercarea de a *identifica* valoarea nu conduce — ca dealtfel în genere în cazul teoriei — decît la Valoare și mai puțin la valori.

În fapt, definind Valoarea, estetica se definește pe sine, adică propriul său demers spre universalitate, di-



zolvînd, altfel spus, particularul și unicul într-un universal care — am văzut deja — îl luminează și concomitent îl ascunde. Pretențiile — mai mult sau mai puțin totalizatoare — ale unor teorii, le duc la un demers paralel cu fenomenul viu al operei, aparent și real în concretitudinea sa, conferindu-le o — necesară totuși — tentă metodologică. Istoria doctrinelor estetice este, din această perspectivă, istoria unei cuprinderi (în planul metodologiei) tot mai riguroase a unui „obiect” proteic. Ca în poemul eminescian, Miron strînge în brațe o „frumoasă fără corp”.

Nu înseamnă că trebuie să condamnăm estetica. Felul în care Lukács, preluînd sugestiile fertile ale lui Marx, a încercat să *îndiguiască* dialectic o proiecție asupra valorii în artă, ridicîndu-se progresiv de la determinațiile cele mai largi spre determinațiile cele mai precise, este relevant. Este calea pe care Marx, într-o scrisoare către Lassalle, a definit-o drept metoda ridicării „de la abstract la concret”, concretul însemnînd totalizarea ierarhizată a determinărilor fundamentale ale fenomenului real. Astfel, „populația este o abstracție dacă omit, de exemplu, clasele din care este formată; aceste clase sînt, la rîndul lor, un termen fără sens, dacă ignor elementele pe care se fundamentează, de exemplu, munca salariată, capitalul etc.”<sup>1</sup> Aceste determinări rămîn însă simple abstracții dacă le rupem de realitățile pe care le desemnează și care se transformă. Valoarea estetică, cu coordonatele ei de ansamblu, este un univers concret, aceste coordonate fiind ele însele insuficient determinate dacă nu se stabilește că ele se aplică plecînd de la un obiect dat, rezultat al activității estetice materializate în el și care — printr-un reflex temporar asupra propriei perfecțiuni momentane — îl instaurează ca valoare. Sistemele estetice — chiar și cele mai flexibile — sînt înclinate, prin însăși sistematicitatea lor, la a considera, plecînd de la această generalizare absolutizantă a unei scheme inițial particulare, că orice operă nouă este *situată deja* în această generalitate. Pentru estetician aceasta este însă realitatea, pentru dogmatic aceasta este „reali-



tatea concretă“ la care opera trebuie raportată (indiferent de denumirea pe care această „realitate“ o capătă : naturalism, expresionism, realism, suprarealism, realism socialist etc). Or, am văzut deja că această „realitate“ nu este în fapt decît o determinare abstractă, impunîndu-se — aproape de la sine — „ridicarea la concret“ de care vorbea Marx.

În eseul *Questions de méthode*, J. P. Sartre încearcă, plecînd de la sugestia marxistă (și vizînd, desigur, planul de ansamblu al teoriei filozofice), condamnarea unui anume dogmatism ideologic ce duce la aparența înțelegerii unei totalități concrete : „Astfel [dacă am considera că] *realitatea concretă* a unei opere filozofice va fi *idealismul* ; opera nu reprezintă de aceea decît un mod trecător ; ce o caracterizează în ea însăși este numai deficiența și neantul ; ce face *ființa* sa este reductibilitatea ei permanentă la substanță : «idealism». De aici o fetișizare perpetuă“<sup>2</sup>. Protestul lui Sartre împotriva fetișizării perpetue este de fapt un protest împotriva tendinței de a elimina dialogul, deschiderea, dezbateră — în cadrul artei — dintre experiența estetică conștientizată și opera nouă. Se respinge, cu alte cuvinte, orice reducere la o schemă universal concretă ce duce în estetică la ceea ce am definit deja ca imperialismul schemei.

Există — și Sartre are dreptate — în estetica materialistă a unei anume epoci, tendințe de închistare dogmatică (dar, pentru oricine merge la filonul originar al marxismului — și filozoful francez nu o contestă — fenomenul este invers, de deschidere, de acceptare critică a perspectivei fructuoase), tendințe ce, chiar atunci cînd ajung la considerarea flexibilă a realității imaginare a operei, urmăresc — în ultimă instanță — o anume încadrare a ei în „universalul concret“ al schemei. Marx viza „ridicarea la concret“ ca pe o atitudine teoretică dinamică și în acest context o anume „opacitate“ la opere de artă modernă (cazul Lukács) este uneori aproape inexplicabilă. Aproape însă, pentru că, dincolo de defectul oricărei teorii în fața unicului, a universalului particu-



larizat al operei, există și aspirația — normală — a unei sistematicități (de care Sartre însuși nu scapă) totalizatoare.

Sartre surprinde, desigur, „trădarea necesară“ pe care o estetică ce se vrea a fi o metodologie cuprinzătoare (și ne permitem să afirmăm prin extensiune că acesta e scopul oricărei estetici), o realizează atunci când urmărește să situeze complexitatea ființei unei opere într-o schemă. „«A situa», pentru Garaudy, — spune el — înseamnă a pune în legătură pe de o parte universalitatea unei epoci, a unei condiții, a unei clase, a raporturilor sale de forță, cu alte clase și, pe de altă parte, universalitatea unei atitudini defensive sau ofensive (practică socială sau concepție ideologică)“<sup>3</sup>. Referința critică este parțial valabilă dacă ne raportăm la concepțiile estetice sociologizante ce exacerbează viziunea marxistă a totalizării ierarhizate a concretului. Modul în care Sartre explică — în această perspectivă — înțelegerea dogmatică a „cazului Flaubert“ este relevant. „Marxismul contemporan — scrie el — raportându-se la esteticile marxizante occidentale — arată, de exemplu, că realismul lui Flaubert este în raport de simbolizare reciprocă cu evoluția socială și politică a micii burghezii a celui de-al doilea Imperiu. Dar el nu arată *niciodată* geneza acestei reciprocități de perspectivă. Noi nu știm nici pentru ce Flaubert a preferat literatura oricărui alt lucru, nici pentru ce el a trăit ca un anahoret, nici pentru ce el a scris aceste cărți și nu cele ale lui Duranty sau ale fraților Goncourt.“<sup>4</sup> Dacă raportăm la Estetică ceea ce Sartre reproșează sociologismului marxist, observația pare justificată. Spunem „pare“ pentru că reproșul lui Sartre, întemeiat pe un „caz reprezentativ“ din domeniul artei (al culturii în genere), se adresează filozofiei care, oricum nu-și poate permite decât *sugestii* pentru o analiză de caz. Lipsa unei construcții estetice marxiste fundamentate pe sugestiile originare ale acestei filozofii (dacă acceptăm în parte monumentală „Estetică“ a lui G. Lukács, probabil mai puțin cunoscută în perioada realizării eseu-



lui *Questions de méthode*), ca și o anume exagerare — mai mult sau mai puțin dogmatică — a unor încercări marxizante de a construi perspectiva estetică, îl duce pe filozoful existențialist la propunerea unei alternative posibile, care ar suplini lipsurile unei viziuni particularizante, prin metoda numită „progresiv-regresivă”. \*) În cazul Flaubert, particularitatea trăirii istoriei sociale prin prisma unei familii, coborîrea „universalului” la clarificările obscure ale conștiinței unui individ în formare pot lămuri multe din opțiunile ulterioare — la maturitate — ale acestuia, pot susține modul specific lui de a-și însuși și transmite perspectiva ideologică dominantă. Sartre propune combinarea unei analize sociologice de tip monografic — la nivelul clasei, al comunității de ansamblu și al comunității restrînse în care se formează creatorul — cu o psihanaliză a trăirilor singulare concretizate în operă și relevate prin maniera socială în care publicul o asimilează, pe fondul explicației existențialiste de ansam-

---

\*) Ni se pare, pe de o parte, inutil a relua afirmația susținută în primul capitol al acestei lucrări, că atât Marx cît și Engels nu și-au propus o analiză a fenomenelor particulare — chiar și în artă — decît în măsura în care acestea le permiteau ceea ce s-a numit „totalizarea ierarhizată a determinărilor fundamentale ale fenomenului real”, perspectiva „ridicării la concret” permițînd o retroacțiune continuă asupra modelului teoretic. Din acest punct de vedere, critica realizată de Sartre la adresa afirmației lui Engels asupra „axe mediane” a curbei evoluției sferei culturale, care ar impune eliminarea „vieții reale” în favoarea unei „universalități ce se limitează a se înfățișa indefinit în ea însăși”<sup>5</sup>, nu ni se pare plauzibilă, întrucît Engels însuși nu a urmărit o coborîre la „cazurile particulare” specifice, ci numai demonstrarea autonomiei sferei culturale în cadrul determinațiilor de ansamblu ale epocii, autonomie cu atît mai evidentă cu cît „distanța istorică” față de epocă este mai redusă. Pe de altă parte, reproșul lui Sartre poate fi susținut în cazul oricărei concepții filozofice (inclusiv existențialismul!) și, cu atît mai mult estetice, defectul teoriei totalizatoare fiind — cum s-a spus deja — tendința sistematică ce, în problema domeniului specific artei, poate duce cel mult la o metodologie generală dinamică — unicul neputînd fi cuprins într-o schemă decît prin schema lui însuși, unică prin urmare.



blu. Se ajunge astfel la înțelegerea faptului existențial al alienării și reificării omului în munca sa, după ce oricare om ce se formează „trăiește mai întâi, copil fiind, din munca părinților săi.“<sup>6</sup>

Lăsînd deoparte intenția absolută a „definirii indefinibilului“, a surprinderii și generalizării particularului și unicului, metoda „progresiv-regresivă“ nu duce nici ea la definirea valorii operelor (lui Flaubert în exemplul dat), cel mult constituind o critică vie prin dinamicitate a unor scheme totalitare în favoarea altora asemănătoare. Și aceasta pentru că, deși putem afla *de ce* a scris Flaubert aceste cărți, *de ce* a preferat literatura ș.am.d., nu putem totuși afla în acest mod *de ce* *Doamna Bovary* este o valoare și nu *Germinie Lacerteux* a fraților Goncourt, de pildă. Chiar dacă monografia familială și psihanaliza ne vor permite distingerea unor accidente biografice net diferite, chiar dacă — prin urmare — categorisirea sociologică ne va duce la constatarea unor similitudini de mediu social și ideologic, toate acestea nu ne vor împinge la afirmația că *Doamna Bovary* este o valoare numai datorită faptului că, în cazul „micului“ Flaubert, relația lui cu propria mamă nu a fost determinantă în formarea individului matur din cauză că deasupra plana umbra teribilă a tatălui. În pătrunderea „subsolului“ operei, a motivației sale, constatarea poate fi — și este — realmente interesantă dar putem afirma că *Doamna Bovary* ar fi reprezentat *oricum* o valoare, chiar și dacă biografia autorului nu ar fi fost cunoscută. Ecoul *Cîntecelor lui Moldoror* ale lui Lautréamont este încă — din acest punct de vedere — apropiat.

*Biografia socială* a operei contează desigur. G. Lukács poate fi criticat atunci cînd afirmă că „realismul nu este un stil între alte stiluri, ci baza însăși a întregii literaturi“ și că, în această situație, „celelalte stiluri nu pot să apară decît înăuntrul realismului“<sup>7</sup>, pentru că se plasează în planul a ceea ce am denumi „universalul abstractizat.“ Dar dacă ne raportăm la operă putem susține ca teza „mimesisului“ (gîndită în sens larg) dă posibilitatea



considerării realismului ei de ansamblu drept o configurație psihică și atitudinală de natură estetică ce o conformează cu „axa mediană” a dezvoltării istorice, plasînd-o într-o ordine specifică. Ca și în cazul metodei progresiv-regresive, putem ajunge la o serie de judecăți certe asupra valorii operei, de „sus” de această dată, fără însă a realiza specificul singular al valorii ei. Am arătat mai înainte că „metoda Lukács” dă o schemă flexibilă și dinamică a calificării valorii estetice. „Metoda Sartre” permite particularizarea *condițiilor* creației, amprenta lor asupra creatului. Ea nu relevă însă de ce creația dată are sau nu are valoare.

În fond, atît Lukács cît și Sartre (prin resuscitarea concepției marxiste a „reîntoarcerii la concret”) au, dintr-o anume perspectivă, dreptate. Problema rămîne însă în continuare aceeași. Lukács ajunge la justificarea totalizării ierarhizate a determinărilor fundamentale ale fenomenelor realității prin activitatea estetică încorporată în operă; Sartre ajunge la cerința stabilirii unor „mediațiuni” între „universalul abstract” și „universalul concret”, care să dea seama de condițiile particulare ale creației. Primul justifică ce este valoarea și *cum* este ea. Al doilea încearcă să surprindă ce o condiționează și *în* ce mod.

În fața operei vii, cu lumea ei autonomă și unică, amîndoi rămîn însă în planul teoriei *despre*. Nici unul, nici celălalt nu pot spune de ce tocmai o *anume* operă este valoare, deși încearcă și — am certificat în cazul Lukács — reușesc uneori să surprindă cum se structurează și se fundamentează ea.

Pentru Lukács este semnificativă selecționarea situațiilor caracteristice modului specific uman de existență, adică conștientizarea momentelor definitorii pentru crearea de sine a genului uman. El pornește — ab initio — de la considerarea faptului că în procesul obiectivării subiectului, subiectul se depășește spre un univers uman, spre genericul uman. Sartre va încerca operațiunea inversă — în sensul „ridicării la concret” — forțînd ceea



ce el numește „universalul abstract“ să se concretizeze. Am văzut însă în ce măsură viziunea sartreană duce la pierderea „indefinibilului“ din dorința definirii lui. Lukács va căuta în prelungirea aceleiași „ridicări la concret“ să se ziseze ce depășește accidentalul istoric fără a pierde generalitatea „genului“ și concomitent, fără a-l înstrăina de procesualitatea concret-istorică cu „zig-zag-urile“ ei. Eliminând accidentalul istoric prin condamnarea „ismelor“, a dogmatismului ce restrânge funcționalitatea social-istorică a unei opere la limitele epocii ei, el riscă să elimine și „accidentul“ istoric pe care îl reprezintă opera cu valoare perenă. Și aceasta deși genul uman se află „subiectiv și obiectiv, continuu în mijlocul unui proces; el este un rezultat ce nu rămîne niciodată identic cu sine însuși, al interrelațiilor dintre colectivitățile omenești mai mari sau mai mici, mai apropiate sau mai depărtate de natură, respectiv superior organizate, coborînd pînă la faptele, gîndurile și sentimentele fiecărui individ, care se varsă toate în rezultatul final, modificîndu-l, modelîndu-l.“<sup>8</sup> Concluzia lui Lukács, a corectării și dezvoltării generalității speciei prin experiența istorică rămîne perfect valabilă cîtă vreme nu ne raportăm la „accidentul“ istoric propriu-zis. Deși subiectivitatea depășește — în proiectul său — zona strictei individualități (chiar fără a o anihila), în procesul creației, profunzimea cuprinderii realului rămîne la stadiul particularității grupului sau colectivității sociale din care creatorul face parte în operele conjuncturale sau se menține în cadrul general al conștiinței de-sine a genului atunci cînd depășește axiologic epoca. Problema care se pune nu este aceea a recunoașterii „lucrărilor“ conjuncturale, problemă oricum extraestetică în perspectiva valorii — ci, aceea a stabilirii faptului că o operă — evident, „necomandată“ expres — ideologic — reprezintă o valoare sau nu. Lukács pierde parțial în această direcție planul totalizării ierarhizate a determinațiilor reale ale obiectului atunci cînd afirmă că „Subiectul particular al artistului — în vederea



transformării subiectivității sale — trebuie să se arunce *à corps perdu* în procesul creației. Reușita acestuia — *presupunând talentul* (s. n. \*) — depinde tocmai de faptul dacă, și în ce măsură artistul este capabil nu numai de a șterge din el ceea ce e numai particular și de a găsi și desluși în sine însuși nivelul generic, ci, mai curând, de a-l face pe acesta accesibil trăirii ca esență tocmai a personalității sale, ca centru organizator al relațiilor ei cu lumea, cu istoria, cu momentul dat din procesul de dezvoltare a omenirii și cu perspectiva ei de mișcare — și anume, tocmai ca expresia cea mai adâncă a reflectării lumii înseși.<sup>10</sup> Lukács cere de aceea, raportarea operei, pentru sesizarea în ea a expresiei conștiinței-de-sine a genului uman, la istorie, singura care elimină accidentalul în fața perenului. Or, trebuie în acest caz să ne punem întrebarea asupra capacității noastre de a distinge valoarea operei noi, *contemporane nouă*, ca și a rolului esteticii — ca teorie — în proiectarea unei scheme axiologice valabile. Intervine — și Lukács va susține — totuși — această direcție — experiența estetică. Activitatea estetică este o modalitate a subiectivității de a lua contact în multiple feluri cu re-

---

\*) Lăsînd deoparte faptul că termenul „talent” ne apare — atunci cînd ne referim la planul ierarhiei axiologice a operelor — ca inoperant, este de notat că Hermann Istvan în lucrarea sa — citată — despre Kitsch, scrie, amintindu-l pe Lukács, că „proclamarea tehnicizată a minciunii sociale și umane care derutează masele muncitoare” ... poate fi realizată cu „talent”, „printr-o tehnică împrumutată de la artă, alături «născută» dintr-un suprem dispreț față de cele mai elementare aplicații pentru desen sau scris etc, fiind funciarmente mincinoasă. Adevărata problemă majoră — adaugă el —, constă în aceea că însuși consumatorul de Kitsch protestează împotriva oricărui adevăr”.<sup>9</sup> Noțiunea de „talent” pare în acest caz extrem de neclară, ea putînd desemna îndemînare tehnică, simț al proporțiilor, simț al jocului, adîncime genuină etc. etc., cea ce la nivelul teoriei despre reprezintă oricum un moment de inadecvare.



alitatea, de a împreuna obiectivitatea cu „centrarea“ pe profunzimile ființei umane, în așa fel încît ea să apară ca o deschidere către om, prin care „subiectivitatea“ să se manifeste ca o trăsătură inerentă, „ființînd în sine“ a obiectelor construite în „reflectarea“ artistică. Trebuie însă subliniat că, abia de aici, după ce se poate produce — cum s-a văzut — despărțirea — prin perspectiva activității estetice — aspectului fenomenal de cel esențial, Lukács se va menține pe teritoriul „generalității abstracte“, (necesar de altfel în sistematica esteticii), considerînd că arta „poate păstra pentru întreaga omenire, ca momente ale devenirii omului ca om, acele momente (oameni și destine, cauze și motive, precum și reacții afective față de acestea etc. etc.) care, în singularitatea lor individuală, întrupează această legare indisolubilă cu ceea ce este general și durabil și în care devine evident, în mod nemijlocit, că omul, în acest context, nu cunoaște numai lumea sa proprie, produsă de el, adică de omenirea din care face parte, ci o și trăiește ca pe a sa proprie.“<sup>11</sup> Contează doar de acum ceea ce Sartre definește ca „*hysteresis*“ al operei în raport cu epoca în care apare, pe de o parte, și, pe de altă parte, în ce măsură, dincolo de „*hysteresis*“ se regăsește în această operă în mod particular și unic totodată, nu numai lumea „proprie“ omului, ci și posibilitatea de a o trăi — în mod individual și într-un anume sens, unic — „ca pe a sa proprie“. „Dar viața — scrie Sartre — nu este un roman, și aceste succesiuni fără regulă și rațiune care se pot extrage din opera însăși ne trimit, dincolo de noi înșine, la desenele secrete ale autorului.“<sup>12</sup> „Totalizarea“ lukácsiană, valabilă în planul desemnării în genere a Valorii estetice nu mai funcționează decît ca principiu director *ca deschidere spre*, ce ne ghidează, „dincolo de noi înșine“, dar în noi, într-o lume imaginată și reală totodată, în aparența sa, care, indiferent de „desenele secrete ale autorului“ reprezintă un impact între aspirațiile noastre spre perfecțiune, spre autoîmpli-



nire și „lumea“ ireală ce satisface — multiplu, dar în mod particular — aceste aspirații, trimițându-ne la lumea reală. \*)

Întrebarea, de ce o operă care satisface aceste cerințe — corespunzând schemei generale a omului de a satisface și concomitent depășind-o — devine valoare, se pune în continuare.

Teoria estetică rămîne o „metodologie generală“. În ce măsură această metodologie duce la clarificarea raportului cu opera nouă și este satisfăcută de respectivul act apare însă ca o problemă de „ridicare la concret“. Lukács a încercat — și uneori a reușit în planul teoretic — „imposibila sinteză“. Scepticismul lui Sartre față de posibilitățile totalizatoare ale unei „mari estetici“ este totuși și el întemeiat.

---

\* Nu putem fi de acord cu aceste concluzii cu trimitere directă la arta modernă (ce se supune mai greu canonului conceptual și datorită „exploziei formale“ specifice), după care „idolatria formei-ca-senzualitate-pură“ duce la o indiferență față de conținutul ideologic al mesajului, la „individualismul exacerbat“ sau chiar la „îndepărtarea artei de solul fertil al valorilor umane“<sup>13</sup> cum crede Galvano della Volpe. Chiar mai mult decît Lukács care, după ce ajunge la schema teoretică cea mai flexibilă și mai promițătoare, coboară cînd e vorba de opere spre planul unui „universal abstract“ printr-o exacerbare restrictivă a sensurilor „mimesisului“ din dorința recunoașterii — cît mai riguroase — a angajării, G. della Volpe exagerează — în realizarea scopului propus, rolul „humusului istoric“ ca plan de situare a operei noi. Reproșul lui Sartre la adresa lui Garaudy devine perfect valabil și în acest caz. În fond, nimeni nu neagă actualmente importanța socialului în fundamentarea și trăirea operei de artă. Ceea ce contează însă în artă este în ce măsură acest fundament este dezvăluit și (sau) ilustrat într-o operă care tehnic se poate realiza în multiple feluri și, de aici, în ce măsură această „îmbinare“ poate satisface cerințele unui public social și particular totodată. Perspectiva istorică cuprinsă în experiența estetică prezentă nu înseamnă închistarea acesteia și lipsa ei de deschidere spre viitor. Este de aceea de înțeles — pe de o parte — opacitatea lui Lukács la opere valoroase ale artei moderne deși — pe de altă parte — el face un paradoxal apel la istorie (gîndită și ca perspectivă asupra viitorului) în judecarea acestora.



\*

Elementul estetic rămâne elementul esențial al artei. O operă nu poate fi „moment“ al artei fără a intra în ordinea estetică. Estetica este condamnată să se regăsească de fiecare dată în fața tentativelor de valoare care sînt operele, în planurile generalității sale. Ea nu poate arăta de ce o operă este valoare dar „răzbunarea“ trădării pe care operele i-o impun este că fără a avea o realitate estetică în sine, în componentele lor, nici una dintre ele nu pot fi opere de artă. Renunțarea la „marile estetici“, specifică epocii noastre, din nevoia cuprinderii și mai riguroase a valorii operei de artă a dus — cum am văzut deja în capitolele anterioare — la apariția unor „estetici parțiale“, estetici de domeniu, care au părut a se apropia mai mult de fenomenul viu al artei. Am încercat să schițăm limitele acestor perspective ca și cîștigurile lor. Am încercat să subliniem însă și faptul că distanța între „estetic“ și „artistic“ se menține totuși în ciuda sau în prelungirea acestor „specializări“. „Se configurează astfel — scrie I. Ianoși — un fel de «foarfeci» specifice epocii noastre, cu brațele din ce în ce mai deschise : la un capăt — remarcabile lucrări literare, plastice sau muzicale, a căror neclaritate, în cazul că există, nu privește apartenența lor, ci doar natura lor genuină ; la celălalt — manifestări estetice, numeroase și felurite, situate pe cărări de multe ori lăaturalnice față de ceea ce e considerată a fi magistrala dezvoltării artelor“<sup>14</sup>. Desigur, divergența între lumea operei de artă contemporană și realitate, neizomorfismul ce o caracterizează, impune mai mult ca oricînd esteticii o cercetare particularizată. Esteticile „științifice“ se mențin însă tot la nivelul unei scheme osificante, o schemă — poate — mai riguroasă decît cea a „marilor“ estetici, dar prin aceasta cu atît mai incapabilă de a surprinde multiplele nuanțe ale unui fenomen unic ce este creat și creează, ce este stabil și dinamic totodată. Opera este o totalitate dinamică, ale cărei proprietăți structurale nu sînt aceleași cu cele ale propriilor sale „straturi“. De



aceea, chiar și încercarea unei sinteze între planurile „de ansamblu” și cele de „specializare” ale esteticii rămîne „sinteză de exterioritate”. \*) Plecînd la și de la surprinderea universalului, chiar și sub aspectele hipostazierii sale într-o perspectivă specializată (formal-semantîcă, sociologic- structurală etc), estetica rămîne totuși exterioară complexului operei vii.

Și totuși, sinteza pe care o realizează estetica sau esteticile dirijează analiza. Fără perspectiva sintetică a teoriei estetice, experiența cu operele n-ar fi decît o continuă reîntoarcere la punctul inițial. Dar, s-o repetăm, fără analiza realizată de această experiență, sinteza însăși nu ar fi posibilă. Consacrarea estetică ce se acordă — ca model — unei opere, nu se poate fundamenta fără dialog viu cu aceasta, cu „taina” sa. Estetica produce schema, modelul valorii și al modului de a detecta această valoare. Dar, atît modul de a surprinde valoarea cît și valoarea însăși sînt rezultatul raportului unei

---

\*) Există tendințe — normale și necesare dealtfel — de apropiere „mari” estetici de cele specializate și exemplele sînt numeroase. Am urmărit în capitolele anterioare o serie de asemenea apropieri posibile. Motivațiile sînt multiple și multe dintre ele valabile. „Explozia formelor”, postulatul polisemiei, constructivismul artei moderne au pus „marile estetici” în dificultate fără a ușura însă misiunea celor „specializate”. Transformarea „Weltanschauungului” în epoca modernă este o certitudine de neînlăturat. Să nu uităm că „împrejurările sînt schimbate de oameni și că educatorul însuși trebuie să fie educat”, cum o spune Marx<sup>15</sup>. De aceea graba cu care s-a operat distanțarea esteticilor „specializate” de marile sisteme estetice este în parte justificabilă, deși analogiile structurale căutate între metodologiile științifice și universul axiologic al artei moderne nu realizează nici ele mult mai mult pentru cunoașterea destinului particular al unei opere de artă, rămînînd în continuare pe teritoriul conceptului. Sensibilitatea culturală a suferit, desigur, mutații complexe dar aspirația spre totalitate pe de o parte și aspirația spre individualitate, pe de altă parte, rămîn totuși caracteristicile majore ale mediului uman. Sînt în aceste condiții explicabile, în succesiunea lor istorică, ambele tendințe. „Dialectica e vicleană, devenirea e plină de sinuozități și, la un moment dat, te poți trezi pe spirală deasupra segmentelor părăsite și uitate” constată I. Ianoși.<sup>16</sup>



conștiințe vii ; cu un obiect viu, cu opera și necesitatea teoretizării modului de a judeca valoarea se fundamentează pe însăși capacitatea judecății de valoare de a se realiza. Experiența estetică presupune, prin urmare, prezența experienței actuale, a experienței critice a judecății. Dacă acceptăm distincția între gradul de generalitate al teoriilor, atunci trebuie să considerăm că experiența critică, cea a contactului *actual*, cu o operă nouă, fundamentează o teorie „de rang mediu” în raport cu estetica, teorie care este critica. Pentru că, deși experiența critică presupune o actualizare a judecății, ea nu este niciodată total spontană.

„Judecata [critică] nu este un decret — scrie G. Picon în *Scriitorul și umbra lui* —, ci o recunoaștere : a critica înseamnă a recunoaște în operă prezența (sau absența) unei valori. În *Mînăstirea din Parma*, Balzac recunoaște prezența geniului românesc ; în *Hernani*, absența geniului dramatic. Acesta e criticul.”<sup>17</sup> Nu vom fi de acord cu Picon atunci cînd susține că experiența critică este „la fel de dezamăgitoare ca și celelalte perspective”. Experiența critică reprezintă actualizarea momentană a experienței estetice (în sensul în care am încercat să o definim), actualizare ce, prin însuși actul actualizării sale, nu reprezintă o perspectivă definitivă. Vom vedea, dealtfel, că așa cum critica „științifică” își pierde importanța în istorie și critica „impresionistă” (dar impregnată evident de criteriile pe care experiența estetică le furnizează), suferă de o „inconsecvență” consecventă. \*) Desigur, judecata critică reprezintă o anume

---

\*) Sînt semnificative și „criticate” din acest punct de vedere în critica literară românească, exemplele de „inconsecvențe” cu aceeași operă — în timp — ale lui E. Lovinescu. Dacă înlăturăm distanțarea lui față de operele *successive* ale unuia și aceluiași autor (fenomen ce — în nici un caz — nu i se poate reproșa criticului), distanțarea critică față de aceeași operă în timp nu ne apare nici ea ca o „trădare” a misiunii sale. Istoria schimbă perspectivele, operele noi pot depăși o promisiune sugerată într-o anume operă, criteriile se modifică și se îmbogățesc pe măsura adîncirii experienței cu operele.



apreciere a conformității sau a neconformității structurii (sau structurilor) specifice unei opere cu o anumită schemă (proiect-structurală) estetică. Judecata critică permite consemnarea „excepțiilor” față de regulă, a „disproporțiilor” față de „proporție”, în mod „științific” sau în mod „spontan”. Critica presupune, cu alte cuvinte, o definire momentană a perfecțiunii, un ansamblu de criterii flexibile, o *trimitere la*, recunoscută ca temporară, dar având toate argumentele pentru a o transforma într-o *trimitere spre* structura nouă, necanonică, purtătoare mai mult sau mai puțin conștientă a unei noi doctrine. Evident, am preluat cazurile extreme, în ciuda aparentei sale „spontaneități” experiența critică reprezentându-ni-se totuși ca adecvare continuă a dinamicii experienței estetice. \*) Este de aceea corect a afirma că : „Ar trebui să se recunoască cinstit că istoria criticii prezintă *un interes intrinsec* (s.n.), independent de legătura ei cu istoria practicii scrisului : ea constituie pur și simplu o ramură a istoriei ideilor care se află într-o relație destul de slabă cu literatura propriu-zisă produsă într-o anumită epocă. Fără îndoială că se poate demonstra influența teoriei asupra practicii și, într-o măsură mai mică, a practicii asupra teoriei, dar aceasta este o problemă nouă și dificilă, care nu trebuie confundată cu istoria internă a criticii.” Din altă perspectivă confruntând fenomenul diversificării esteticilor specializate în raport cu vivacitatea operei moderne, I. Ianoși a ajuns la o concluzie similară cu aceea pe care R. Wellek o expune mai sus. Justificând

---

\*) Așa cum „praxis-ul” sau practica reprezintă o sintetizare generalizatoare a „practicilor” propriu-zise și experiența critică ne apare ca un moment particularizat, temporar, al experienței estetice. Tot așa cum termenul de praxis permite distingerea și încadrarea „practicilor”, experiența estetică cere experiențele critice înaintea teoretizării ei în planul esteticii. Ea le canalizează și le nuanțează, apărind ca „istoricul” în raport cu „actualul”, „istoricul” putând fi conținut în „actual” sau părînd — uneori — „inactual” față de acesta. Repetăm însă că nu ne referim în nici un caz la operele conjuncturale, festive, ce sînt condamnabile — estetica și critica o confirmă — chiar și în prezentul istoric.



dealtfel ceea ce susținem în privința relației dintre experiența estetică și experiența critică și implicit dintre sistemul estetic (teoria) și cercetarea individualizată a operei noi, cel din urmă va susține în continuare: „Noi vom pleca, în general, de la principiul că relația dintre teorie și practică e indirectă și că, în ceea ce ne privește [istoria criticii moderne — n. n.], o putem ignora, pentru că ceea ce ne propunem este, în primul rînd, să ajungem să înțelegem anumite idei. Aceste idei vor trebui, firește, să se aplice în literatură și, bineînțeles, vor fi confruntate cu normele generale elaborate pentru operele literare și, în consecință, cu teoria literaturii de care dispunem”<sup>18</sup>. Cazuistica poate fi — „firește” — extinsă la teritoriul criticii de artă în genere.

\*

Critica — chiar și cea „fără criterii” prospective — se va reclama (și va reclama) întotdeauna de la un fundament teoretic doctrinar. „Există *reguli ale artei* (s.n.) în funcție de care judecăm operele. Clasicismul cunoaște cu precizie aceste reguli: sigur de ele, el este totodată sigur că în afară de ele nu mai există nimic”<sup>19</sup>, constată G. Picon. Critica va găsi însă întotdeauna în sine însăși o modalitate de a se autodepăși. Așa cum clasicismul consideră în secolul al XVII că „modelul antic” este „măsura naturală”, dar dă un înțeles special acestui model, preferînd numai anumite aspecte alese ale lui, critica modernă va da și ea iluzia găsirii — relative — a „adevărului” operei.

Dogma clasicismului are farmecul consacrării științei unui esențial uman suficient sieși. Particularul este o proiecție a universalului și universalul este perfecțiunea imuabilă. Presupunerea că natura umană are o „psihologie stabilă” și că opera, în măsura în care se supune „regulii de aur” poate fi cuprinsă prin funcționarea „uniformă” a sensibilității și inteligenței face ca judecata critică să ajungă la constatarea conformității, să fie deci „bunul simț redus la o metodă”. Visul, fantasma, individualul sînt neesențiale în raport cu universalul pe care



regulile îl consacră. Cunoșcînd „legile” artei, cunoaștem opera și aceasta ne scutește de orice alt efort. Numai astfel arta își îndeplinește menirea, se supune autorității idealului, care este la fel de riguros ierarhizat, precum este autoritatea statală. Apelul la regulă garantează totul și rațiunea o presupune. O spune Boileau și o spune și Pope : „Acele reguli care au fost nu născocite, / Ci doar descoperite, în vremuri de altădată, / Sînt tot natură, dar natură ordonată”. Desigur, critica clasică și mai ales cea neoclasică nu exclude acel *furor poeticus*, invenția, imaginația. O imaginație îndiguită de rațiune poate duce la „sublim și simplu”, poate duce la perfecțiunea pe care Racine o definește (în prefata la *Berenice*) gîndindu-se la piesele sale : „o acțiune simplă... susținută prin violența pasiunilor, frumusețea sentimentelor și eleganța exprimării.” Numai așa se ajunge la reprezentarea naturii (ca realitate în general și natură umană în special), numai așa se poate ajunge la verosimilitate. „Cele trei unități” susținute cu atîta consecvență de D'Aubignac, cerințele pe care le impun *decorum*-ul și necesitatea verosimilului duc la pierderea istoricului ca actual, la concluzia, pe care o concretizează același Racine (în prefata la *Iphigenie*), că „bunul simț și rațiunea sînt aceleași în toate epocile”.

Idealul joacă pentru critica clasică rolul „patului lui Procust”. Fără ideal nu putem avea *la belle nature*, fără ideal nu putem să ne reprezentăm finalitatea etică și ideologică a artei și din această perspectivă opera nouă este de valoare numai în măsura în care se conformează acestuia, indiferent de modalitatea prin care îl reprezintă. R. Wellek observă dealtfel că : „În practica critică se acordă puțină atenție relației dintre imagine și model, artă și realitate, iar critică «socială», așa cum o înțelegem noi, nu exista aproape deloc”. Frumosul „moral” exclude dealtfel o asemenea critică, o premisă a valorii operei fiind finalitatea ei educativă, gîndită însă ca un respect al structurilor sociale constituite, ca o renunțare în fața realului. Morala clasicismului critic este o morală conservatoare ce va apăsa întotdeauna asupra destinului



criticii ulterioare. Astfel, în perioada postclasică, în ciuda poziției sale „surizătoare” în raport cu realitățile sociale, Voltaire va urmări aceleași principii în judecarea operei de artă. „În numele a ceea ce este «sublim și simplu» îl irita «noua tragedie burgheză», care îi părea o degradare a genului, deși privea cu destulă toleranță comedia lacrimogenă, scriind el însuși câteva asemenea comedii.”<sup>20</sup>

Nu este, de aceea, deloc uluitor că în condițiile „exploziei formale” și — desigur — și a sensurilor conținute, arta modernă va „produce” tardiv și nostalgic încercări de dogmatizare, contrare „spiritului” epocii sale, cu atât mai mult cu cât uneori dogma estetică este subsumată expres-manifest unei dogme ideologice neclarificate îndeajuns. Este semnificativă pentru o asemenea proiecție analiza situației criticii române din deceniul cinci realizată de I. Cristoiu în *Propunere pentru o posibilă istorie a literaturii române contemporane*, ce reprezintă o surprindere lucidă a amestecului „criteriilor”: „...această ambiție a monopolului principialității aparține în mod obișnuit unei personalități publicistice autoritare, tinzând să impună mai degrabă, decât să convingă, violent la cea mai mică *contrazicere* (s.n.)” ...și „această tendință a unor creatori, întâlnește anumiți factori specifici perioadei care îi dau posibilitatea să se transforme din posibilități în realități, din pretenție în realitate. Afirmări pentru rezolvarea revoluționară a unor probleme fundamentale ale literaturii noi, acești factori, cum ar fi: creșterea rolului de control și îndrumare al organizației obștești a scriitorilor, instituirea unui riguros control al presei și editurilor, creșterea responsabilităților Ministerului Artelor și Informațiilor în domeniul literaturii, vor avea ca efect secundar, alături de cel principal, pozitiv, din întâlnirea cu pretenția creatorilor de a fi singurii deținători ai adevărului, realizarea efectivă a monopolului principialității”. Deși nu credem că literații și — în genere — artiștii români ai epocii aveau pretenția deținerii adevărului, „curajul” expresiei formal-informale nereprezentînd această perspectivă, I. Cristoiu



are totuși o justificare atunci când afirmă : „Monopolul adevărului nu este rezultatul unui gest prin care partidul, ca forță conducătoare în domeniul literaturii și artei, ar fi desemnat un anumit creator sau o anumită publicație ca fiind purtătorul lui de cuvînt în materie de literatură. Monopolul adevărului ca practică dominantă a vieții literare în perioada 1947-1953 s-a născut din întîlnirea ambiției firești a unor creatori de a fi considerați deținători ai adevărului, purtători de cuvînt ai partidului, cu anumiți factori specifici noii vieți literar-artistice, în absența unor măsuri care să contracareze (s. n.) efectele acestei întîlniri, care să înlocuiască elementele tradiționale de contracarare a tendințelor către monopolul adevărului.“<sup>21</sup> În absența evidentă a „dictatului“ statal, posibil în epoca înfloririi clasicismului, — și „respectat“ de către acesta — dogmatismul modern a presupus — în critică — erijarea unor personalități sau a „reprezentanților“ (!?) acestora în rolul de „cenzori oficiali“ nostalgici după confortul judecății critice clasice, ce uitau oricum știutul *poeta vates, furor poeticus*, pe care arta l-a presupus întotdeauna și care, printr-o ciudată răsturnare a realității critice proiectau un *model* de operă în care influența „economicului“, în sens de ideologie economico-politică, să transpară direct.

Dar pînă la „sublimările“ din critica modernă, judecății critice clasice riguroase în propriul ei exercițiu îi va succeda o judecată mai puțin „damnată“ care nu va mai avea însă nici un fel de criterii estetice fundamentale și criterii critice fluctuante.

Critica romantică se va justifica prin caracterul imprevizibil al creației genuine și va dărîma de aceea orice trimitere la *ceva*. Multitudinea de stiluri, fecunditatea căutărilor vor refuza criticii un stil, vor refuza o reducere, frumosul identificîndu-se cu zona în perpetuă mișcare care este gustul modern, „independent“ de moment și, totuși, atît de profund dependent. Tradiția „marilor estetici“, a teoriilor „de ansamblu“ de acum începe, de la incapacitatea criticii de a mai stăpîni un fenomen pro-



teic prin „explozia“ sa calitativă și, concomitent, tradiția „neîncrederii“ în ele *acum* se va origina, din incapacitatea lor de a explica un obiect ce repetă „proteismul“ fenomenului în genere, pînă la exasperare. Diderot va prefera acest „liberalism“ artistic „canonului“ clasic, Doamna de Staël va recunoaște diversitatea pe care romantismul o opune „ordinii“ anterioare, va capitula în fața „dezordinii“ existenței, ce stimulează expresia individualizată a aspirațiilor și necesităților particulare pe care „numai o exigență comună de toleranță și de sinceritate“<sup>22</sup>, le pune de acord. Romantismul va fi, prin urmare, vinovat și de „decăderea“ artei pe care o „surprinde“ Hegel, dar și de resurecția ei ce va genera „nostalgia“ teoretică a cercetărilor în analizele realizate atît la nivelul „superior“ cît și în planul „rangului mediu“. Poate de abia de aici se poate vorbi de o critică — în sensul corect al termenului — a operelor, poate de abia de aici se poate vorbi de necesitatea unei estetici. Estetica europeană tradițională își definește din acest punct vocația, intuită teoretic de Aristotel și definită, fără a o numi, de Marx, a recunoașterii „totalizării concrete“, care va ridica atît de multe probleme.

\*

O critică propriu-zis romantică nu există. Tendința de a obține în „dialogul“ operei cu publicul „cît mai multă plăcere cu putință“ cum o spune Stendhal, poate duce la orice. Nu judecarea operei contează — momentan — ci bucuria înfrîngerii canonului clasic, bucuria despărțirii de... Ideal.

Această „bucurie a despărțirii de ideal“ va greva întreg demersul artei moderne și cu atît mai mult al artei contemporane care... se va vrea „ideală“ prin toate trimiterile sale, de la reîntoarcerea la „sălbăticie“ pînă la complexul rațional al happening-ului, ce complexează încă o mulțime de critici, și experiența estetică. Această „bucurie a despărțirii de ideal“ va duce pe teoreticienii artei la explicarea fenomenului în ansamblu, a „scheme-



lor“ sale specifice — fie și dintr-o perspectivă sau alta — și îi va impune artistului creator neîncrederea — uneori sănătoasă — în principiile *unei* estetici, adică îi va stimula „facultatea“ specifică de „a simți o frumusețe misterioasă încă nedescoperită“. <sup>23</sup>

„În ce mă privește — afirmă Baudelaire — cred cu toată sinceritatea că cea mai bună critică este aceea care e și plăcută și poetică ; nicidecum una rece și calculată, care, sub pretextul că vrea să explice totul, n-are nici ură, nici pasiune și, cu bună știință, se dezbară de orice pornire a firii...“ <sup>24</sup>. Dacă — în contextul dat — arta ajunge la a-și discuta existența printr-un poem, cum o spune același Baudelaire, este „de la sine înțeles“ că Valoarea poate exista fără să existe. Ea devine însă o valoare cu orice operă nouă de artă. Nu există valoare în sine, și orice operă artistică este creatoare de Valoare. Dar întrebarea se va pune și pentru o asemenea „critică necritică“ : de ce o operă este valoare și alta nu, cum ajungem la recunoașterea *Ei* și în ce măsură se justifică ea ? Mai mult, ne întoarcem la „nostalgica“ interogație a posibilității unei scheme universal valabile a valorii în artă, a posibilității monstrării și demonstrării ei.

Critica va evolua pe teritoriul „damnat“ spre o „impresie“ specializată. Necesitatea raportării ei la teoria „superioară“ apare mai vădită decât oricând. Se pune, însă — din păcate — o nouă întrebare, ce ne închide cercul, și anume : este oare — cît de cît — valabilă această teorie (estetică, evident), în fundamentarea judecății noastre critice în raport cu opera nouă ?

Am ajuns astfel la întrebarea inițială. Criticul nu se poate lipsi de criterii estetice, iar criteriile îi impun — mai devreme sau mai târziu — contactul cu opera vie. Aceste criterii însă au o trimitere la altele, cele ale artei, în genere, pe care numai arta, prin istoria ei, le poate propune. Dacă consacrarea este opera... operei, despre operă numai estetica ne poate lămuri și numai critica ne poate trimite la ea.

Criticul modern, care purcede la analiza operei, chiar amestecînd criteriile, va încerca întotdeauna o perspec-



tivă de ansamblu asupra artei vremii sale. Și chiar dacă va exclude „impresionist” raportarea la o anume „dogmă” estetică el va fi pînă la urmă contaminat de ea : nu analiza operelor recunoscute ca valoare îl recomandă drept critic, ci modul în care, dincolo de apartenența — recunoscută sau nu — la o „tradiție” estetică, surprinde, în funcție de *specializarea* experienței lui, caracteristicile (de *concordanță sau discordanță*), ale operei noi, adică, elementele prin care ea intră în domeniul „universalului concretizat”, elemente ce, momentan, dincolo de ceea ce ea reprezintă pentru sine, pot reprezenta și elemente în sine, de-sine-stătătoare, „genul uman” altfel spus, dar... față de alte opere. Experiența estetică îi cere criticului comprehensibilitatea, parțială desigur, față de regulile generale ale artei și, uneori, față de „contextualitatea” ei ideologică, ce, ulterior, poate fi ignorată. „Conștient de datorria de a judeca, dar conștient că faptul de a judeca în funcție de reguli precise condamnă la greșeli constante, conștient de insuficiența unei critici de consacrare și a unei critici de propagandă, conștient de frivolitatea impresionismului, ce o să facă criticul ? — se întreabă G. Picon. O să încerce să descopere o perspectivă serioasă, satisfăcătoare asupra artei, *care să nu mai fie o perspectivă estetică de judecată*. Nașterea unei critici istorice, psihologice, filozofice nu e decît consecința neputinței care atinge orice critică de judecată.”<sup>25</sup> Nici nu mai trebuie să ne întrebăm ce s-ar întîmpla dacă, în mod real, situația ar fi inversă. Și aceasta pentru că, în cazul oricărui critic (de specialitate desigur !), situația este *inversă*. Nu dorința de a elimina *orice* perspectivă estetică în judecata critică îl duce pe cercetător la depășirea teoriei asumate, ci, dimpotrivă, nevoia constatării validității ei. Spre deosebire de estetician, care încearcă, indiferent de „realitatea” operei, încadrarea ei într-o „schemă”, chiar trădătoare, criticul este obligat prin actul contactării „spontane” a operei să urmeze sau să se detașeze de calea regală a principiului. Abdicarea de la principiu este primul semn al contestării lui și, concomitent, primul semn al nașterii altuia. Nu e vorba, desigur, de o abso-



lutizare a „modalității“, experiența critică reprezentând o actualizare specializată a experienței estetice ce poate să consemneze și cazul de „conformare“ a operei cu principiul teoretic, „abaterea“ fiind, din această perspectivă, excepția ce confirmă regula ; o „excepție“ însă mult prea obișnuită.

\*

Critica modernă se reclamă mai profund decât oricare altă perspectivă anterioară de la un principiu estetic. Specializarea ei, ca și „înverșunatele“ căutări ale „noutății“ o duc inevitabil spre reclamarea unui principiu de fundament. Este vorba de ceea ce un continuator al marxismului, L. Althusser ar defini ca o „supradeterminare“. Și, în ciuda oricăror aparențe, această supradeterminare (teoretică) există.

Nici un „critic adevărat“ nu va începe altfel decât prin a fi delegatul spontan al unui principiu estetic (stabil sau contestator). Alquié va descrie „filozofia supraréalismului“, dar textele lui distanțate în timp nu se confundă cu semnificația poemelor lui Breton ci, cel mult reiau „prefetele“ acestuia, ele însele inconfundabile cu numitele poeme. Criticul se va deschide întotdeauna spre ansamblul fenomenului artei. Dar deschiderea lui va fi întotdeauna o deschidere din unghiul unui anume principiu, conștientizat sau nu, care îl va împinge la a judeca opera nouă (mai mult sau mai puțin apropiat de ea), în numele a ceea ce pentru el apare a fi idealul de operă. Și dacă, excluzînd (sau incluzînd) „nostalgia“ unei drepătăți personale, el o condamnă sau o consacră în numele principiului, aceasta înseamnă tocmai că „supradeterminarea“ de care vorbeam se exercită.

Pentru că o supradeterminare există chiar și la acest nivel. Althusser vorbește de o „contradicție supradeterminată“ care ar constitui „specificitatea“ contradicției marxiste (în planul teoriei contradicției, desigur). Coborîndu-ne însă spre primul moment al „totalizării“ nu vom recunoaște oare această „supradeterminare“ și la un nivel atît de particularizat în concre-



titudinea lui cum este opera și „discuția“ despre și asupra ei? Nu ne-am propus în nici un caz să preluăm sugestiile lui Althusser asupra „marii“ supradeterminări pe care Marx o intuiește în planul de ansamblu al vieții sociale. Ceea ce la noi pare — totuși — a fi o metaforă, este o necesitate resimțită pe care critica afectată mai „ascuns“ de supradeterminare și estetica, afectată mult mai direct, o interpretează sau o transpun în moduri diverse. Estetica fenomenologică merge pînă la stabilirea unor „concepte ideale“, cărora opera le-ar putea fi subsumată. Lukács ajunge la necesitatea definirii „genului uman“, ca o supraordonare, Sartre concepe metoda „progresiv-regresivă“. Dar, atît „conceptele ideale“, cît și „genul uman“, ca de altfel și rezultatele „metodei progresiv-regresive“ se modifică odată cu modificarea „împrejurărilor și a educației“. La nivelul „ideologiei“, fenomenul este concomitent profund rezonant și greu de sesizat, întrucît este caracteristică ideologiei „ascunderea“, sublimarea, interpretarea parținică. Ca „etaj mediu“ al esteticii, critica va transpune această „supradeterminare“ în „modă“. Care „modă“ de sigur că va influența, specific, la rîndul ei, creația însăși, \*) pentru că ansamblul ideologiei o influențează.

---

\*) Ne referim în mod expres numai la planul artei și al domeniilor rezonante, estetic și critic. În planul ansamblului, fenomenul se realizează într-un mod mai puțin „spectacular“, cum o subliniază, de altfel, Althusser: „...este suficient să rețin ceea ce trebuie numit *acumularea determinărilor eficiente* (rezultate din suprastructurile și împrejurările particulare naționale și internaționale) *asupra determinării în ultimă instanță prin economie*“; ... și „Trebuie atunci să se meargă pînă la capăt și să se spună că această supradeterminare nu aparține situațiilor aparent singulare sau aberante ale istoriei (...), ci că ea este *universală*, ..., că niciodată în istorie nu se întîmplă ca aceste instanțe care sînt suprastructurile etc. să se dea respectuos la o parte, după ce și-au îndeplinit rolul, sau să se risipească ca fenomenul lor pur pentru a lăsa să înainteze, pe drumul lor, al dialecticii, maiestatea sa economie, pentru că a venit timpul.“<sup>26</sup> Acest fenomen explică, de altfel și „nostalgia“ amintită a criticii dogmatizante „proletculiste“ în perioada competent analizată de I. Cristoiu în lucrarea pomenită, ca și aceeași „nostalgie“ după un viitor în care „maiestatea sa economie“ s-ar manifesta direct, la nivelul îngust, dar „supradeterminat“ al aceleiași critici.



Critica va încerca, îndepărtându-se de estetică, să se îndepărteze de această determinare mediată, consecința fiind ceea ce, în cazul criticii moderne, apare ca o evidență, apropierea și mai accentuată de ea, chiar mascată sub ceea ce am numit „modă”, chiar asumată, conștient sau nu, sub masca de care am vorbit.

Critica modernă se va îndrepta, în consecință, cu un arsenal tehnic impresionant spre analiza conținutului. Chiar și „forma” exprimă un conținut și ceea ce contează în acest caz este „expresia care produce impresie”, cum ar spune Thomas Mann. Și dacă prin conținut se probează într-un fel sau altul „angajarea” creatorului, numai experiența „spontan-organizată” a criticului sau „manifestul” critic al autorului o poate explica. Pentru că dacă „dezvăluirea” reprezintă (printr-o multitudine de forme fluctuante) o modalitate de acțiune a artei asupra celorlalte structuri, numai critica o poate realiza eficient, numai ea o poate direcționa.

Critica modernă își va asuma, în acest caz, o viziune constructivă, consubstanțială operei, care nu va mai ține seama de „impresia” pe care ea o produce, ci, de ceea ce ea ar fi trebuit să producă. Critica modernă va proceda prin aceasta corect și arbitrar totodată. Corect în măsura în care misiunea criticii este de a surprinde în ce fel opera realizează *în imediat* o valoare presupusă, și, arbitrar, în măsura în care această presupunere a valorii concrete este cenzurată de „criterii” critice care susțin o implicare a criticului în „supradeterminarea” impusă de grupul, mediul și epoca sa. R. Wellek scrie că „Fiecare critic are o poziție motivată de biografia sa : educația pe care a primit-o, cerințele profesiei sale, exigențele publicului său.”<sup>27</sup> Mai mult decât atât, din dorința, firească, de a fi în pas cu „moda” în creație, stimulînd-o, propunînd ea însăși mode, „prin achiziția de idei din cele mai diverse domenii, capabilă să intre în alianță sau într-un conflict deschis cu diverse ramuri ale științelor umane — cum observă Romul Munteanu —, critica este în felul acesta supusă unui proces de perimare, mult mai rapid decât fenomenul literar.”<sup>28</sup>



Asumîndu-și o perspectivă teoretică, specificizată „printr-o achiziție de idei“ din domeniul unei „științe umaniste“, ea însăși — uneori — în conflict cu celelalte, critica modernă va urmări mai puțin (dar cu cîtă „tristete“ !) o pronunțare asupra valorii, în favoarea descoperirii sensului ei. Nu interesează dinamica operei, ci „fotografia“ ei în dinamică, nu contează lumea ei concretă în irealitatea ei, ci trimiterea abstractă la lumea reală care o motivează și care îi poate, prin aceasta, da un sens. Opera trebuie deci fixată într-un „spațiu“ care să ducă la o anume „stabilitate“ a expresiilor ei, un fel de „repaos“ care o clarifică momentan. Critica modernă ar vrea totuși acel „Uvedenrode / Peste mode și timp / Olimp !“, ce o împinge pînă la negarea tradițiilor, la „paricid“. În raportul cu opera vie, „Olimpul“ se va vădi (dar de ce nu ?) caracterizat ca „Pendular de-ncet, / Inutil pachet, // Sub timp, / Sub mode / În Uvedenrode“, cum poetizează Ion Barbu. Și astfel, deși operele însele nu se sustrag istoriei, ele vor depinde temporar, în timpul istoric concret de „inutilul pachet“ care este istoric, fără să fie istorie, care le reprezintă „sub mode / în Uvedenrode“.

Ca și estetica, critica nu poate fi însă condamnată. Dacă în exercițiul judecății critice, în experiența sa „spontană“ cu operele, criticul le alege pe acelea care par să coincidă cu expresia actuală a limbajului, cu deschiderile momentane ale uneia sau alteia dintre „științele umaniste“, el impune, concomitent, o ierarhie — temporară și ea — ce este, în ultimă instanță, ierarhia principiului estetic la care se raportează. Să o repetăm, numai în *ultimă instanță* și pînă la această instanță drumul este mult mai lung decît pare. Și astfel, ca să exemplificăm, dacă în prefata la antologia *De Rimbaud au surrealisme*, Georges-Emmanuel Clancier are dreptate cînd susține că „În fața ochilor noștri nu e decît victoria : aceea a operelor, incomparabil frumoase și liberatoare...“ ; el se contrazice atunci cînd afirmă, totodată : „Eu nu cred deloc în semnificația clasamentelor aplicate poezilor...“<sup>29</sup>, ajungînd pînă la urmă el însuși la un „clasament“ critic, pe care, oricum, o antologie îl presupune întotdeauna.



Critica, îndeosebi critica modernă, nu va realiza, chiar și atunci când o proclamă deschis, în numele unui sistem oarecare, decât o experiență particulară. O experiență ce are pretenția să influențeze experiența istorică a artei: experiența estetică. Prin eludarea „spontană” sau prin asumarea la fel de „spontană” a unor principii de ansamblu, ea nu depășește cu mult ceea ce am numit „receptarea specializată” a operei și traducerea ei într-o expresie specializată mai cuprinzătoare.

Și totuși, nu ne putem lipsi de experiența critică, oricâte variante ar alege ea.

Deși criticul tinde vrînd-nevrînd la „uitarea” perspectivei istorice, el rămîne mereu cu gîndul la istorie. Lectura imanentă a operei, pentru căutarea aceluia „sens intim și ultim ce se găsește în ea, un sens ce trebuie interogată el însuși și el singur”<sup>30</sup>, cum gîndește Serge Doubrovsky, în eseu *Corneille et la dialectique du héros*, rămîne totuși o căutare a perspectivei „corecte” în istoria artei, așa cum și-o asumă istoria umanității. Și nu ne înșelăm dacă ajungem la credința că o asemenea „proiecție” o încerca — de exemplu — și Sainte-Beuve cînd respingea operele lui Balzac, dincolo de motivele „psihanalitice” pe care autorul i le-a oferit.

Orice lectură critică este o lectură imanentă, indiferent de conștientizarea sau nonconștientizarea principiului estetic sau estetico-filozofic care o fundamentează — „reflexul” ideologic manifestîndu-se chiar și prin respingerea oricărui principiu — „nostalgia” criticului putînd fi explicată, dincolo de dogmatizările personale, și prin această perspectivă asupra istoriei. Nu ne interesează de aceea din ce cauză Sainte-Beuve a respins operele lui Balzac, deși putem analiza principiul, flexibil aplicat, de la care a pornit. Ceea ce ne interesează este însă că dialectica istoriei a relevat că lucrările balzaciene continuă să fie gîndite ca valori, să satisfacă prin urmare exigențe contemporane, în ciuda (sau tocmai datorită) blamărilor lui Sainte-Beuve, pe care, totuși atîția critici și l-au reclamat ca înaintaș. Opera triumfă asupra criticii și creatorii se pot consola cu... privirea critică a viitorului.



Să fim totuși de acord : critica percepe specializat, admite sau condamnă, polemizează chiar, numai cu operele care merită acest lucru. Critica nu discută polemic operele „cuminți”. O critică unanim laudativă este la fel de înspăimântătoare ca și uitarea.

Critica, mai ales critica modernă, nu vrea să se situeze nici *dincolo* nici *dincoace* de opera literară. Judecarea operei prezente o obsedează și încercarea ei este degajarea, prin raportarea continuă la operă, — obiectul unitar și total al criticii — a *adevărului*. Constatăm încă o dată că, indiferent de metoda sa particulară, criticul ajunge mai puțin la „surprinderea” valorii, cât la „adevăr” adică la constatarea coincidenței între viziunea sa subiectivă, „supradeterminată” și densitatea textului.

De la „siguranța” criticii clasiciste încoace întreaga evoluție a criticii poate fi pusă sub semnul „nostalgiei” după criteriile sigure pe care numai un perimetru anterior definit — și riguros aplicat în creație — le oferea. Și aceasta pentru că, în absența acestor criterii sigure „spre deosebire de opera literară care-și asigură certificatul de durată prin valoarea ei relativ autonomă, critica privită ca un discurs de gradul doi reprezintă un act de relație, o «operă parazitară» menită să exprime o atitudine datată în timp, față de un fenomen care tinde să se eternizeze.”<sup>31</sup>

„Fenomenul trăit” de critic, opera, capătă acel caracter transistoric numai atunci când este proiectat pe fundalul existenței sociale de ansamblu, care existență prezintă ea însăși „accidentalități” ce pot modifica și modifică, prin „supradeterminare” universul intențional, de „așteptare” al criticului. Opera rămîne, critica se transformă. Și dacă se ajunge la considerarea criticului drept un „individ stînjenerator”, acest lucru nu înseamnă că trebuie să renunțăm la el. „Sensul pe care opera literară îl poartă în ea nu este o posibilitate moartă, înscrisă odată pentru totdeauna în lucruri : este o posibilitate prizonieră a unui ansamblu de semne, pe care o eliberez și căreia îi dau viață, nu în calitate de semnificație care ar viza un aspect al lumii sau un moment al istoriei obiective, ci care *mă*



vizează, pentru că este *a mea*". Mîndrie deșartă de critic ce, dincolo de justa constatare că „*Orice critică nu este descifrare decît pentru a deveni înfruntare*“, nu observă că această „înfruntare“ nu ajunge la „afirmarea valorilor“, ci la *propunerea* lor. Critica propune valori, fără a fi „inocentă“, dar și fără a fi sigură de afirmarea lor. Efortul ei spre explicit este o dezvăluire momentană a particularizării experienței estetice și atunci cînd spune *ceea ce este* și atunci cînd spune *ceea ce trebuie să fie*. „Unificarea sensului este deci o *exigență practică* a înfruntării dintre doi oameni printr-un text, atunci cînd, încetînd să mai degajeze cu o mîină expertă diversele structuri cu diversele lui instrumente, criticul formulează în sfîrșit o judecată de ansamblu asupra universului uman care îl solicită ; atunci cînd, dincolo de semnificațiile tehnice pe care le acumulează cercetarea lui, se vede obligat să le unifice, pentru a spune *da* sau *nu*, sensul profund al unei experiențe care îl pune chiar pe el în discuție, în ființa și în valorile lui“<sup>32</sup>, notează S. Doubrovsky. Experiența estetică se particularizează în experiența critică printr-o poziție care este asumată „pe răspunderea“ criticului.

Că experiența critică modernă caută să explice ceea ce este implicit în operă, am mai spus-o și este un fapt constatat deja. Revelare a „negativului unei fotografii“ această tendință este oarecum justificată. Restituirea conținuturilor implicite plecînd de la enunțurile date în operă poate releva și relevă „locurile pe care le ocupă unul în raport cu celălalt cele două personaje între care circulă respectivul enunț“. Ilustrarea pe care François Flahault o dă în *La parole intermediaire*, cu dialogul între Doamna Verdurin și Domnul de Charlus din *Sodoma și Gomora* a lui Marcel Proust („Spuneți deci, Charlus, zise Doamna Verdurin, care începea să devină familiară, nu ați avea în fauburgul vostru vreun bătrîn nobil ruinat care mi-ar putea servi ca portar ? — Dar desigur... dar desigur..., răspunse D-l de Charlus surîzînd cu un aer bonom, dar nu vă sfătuiesc s-o faceți. — De ce ? — Pentru că eu cred că vizitatorii eleganți nu vor trece mai departe de poartă.“)



și anume că „implicitul acestui enunț nu capătă în el însuși sensul său, decât dacă este replasat în cadrul *enunțării* sale“ este perfect justificată. Și validă este și concluzia că în contextul unei clase care „și-a pierdut poziția dominantă în raporturile de producție și care nu-și susține pretențiile decât prin poziția pe care încă o ocupă în spiritul noii clase dominante“, Proust însuși devine subiectul analizei, el impunându-ne să participăm la plăcerea pe care o resimte în fața replicii D-lui de Charlus, deși, paradoxal, și el face parte din noua clasă dominantă. Flaubert raționează deci corect: „...autorul *Căutării timpului pierdut* nu este mai puțin supus ca Doamna Verdurin idealului aristocratic (supunere pe care romanul burghez francez o atestă dealtfel pe larg) ...“<sup>33</sup>. Numai că această „dezvăluire“ a aceia ce este, și care „trădează“ angajarea criticii prin „violenta“ actului său, rămâne, în ultimă instanță, neutră axiologic. „Plăcerea“ degajării sensurilor implicite poate fi încercată și în cazul unui alt roman de tipul *Căutării...*, care nu are însă valoarea acestuia. \*) Exacerbarea cercetărilor critice științifice, ce duc la un grad din ce în ce mai ridicat al cunoașterii operei, devine „tragedia criticii“ care se vrea a fi concomitent prospecție obiectivă și proiecție subiectivă, axiocratică. Sîntem în consonanță cu S. Doubrovsky a-

---

\*) Se poate aplica, de exemplu, în cercetarea „faptului poetic“ perspectiva propusă de A. J. Greimas și colaboratorii săi în *Essais de Semiotique poétique* ce constată că teoria care dă seama de discursul poetic se lovește de două probleme: a) a recunoaște că el este în realitate „un discurs dublu, deplasîndu-și articulațiile pe două planuri — acela al experienței și acela al conținutului...“ și b) a stabili, după decupajul discursului în unități de dimensiuni variabile de la mărimile totalizatoare care sînt obiectele poetice discrete pînă la elementele minimale și după distingerea *nivelurilor lingvistice de analiză*, tipologia *corelațiilor* posibile între planurile expresiei și conținutului; pentru a institui o *tipologie de obiecte poetice*“.<sup>34</sup> Dacă rezolvarea acestor probleme în actul lecturii critice impune ca „facerea semiotică“ să fie definită ca un praxis științific ce leagă teoria de practică, construitul și observabilul, ea este totuși lipsită de capacitatea de a afirma noi valori, rămînîndu-i doar de a propune validarea celor existente deja dintr-o perspectivă specializată.



tunci cînd declară : „Uneltele savante nu mai sînt decît cîrje inutile atunci cînd omul trebuie să-și inventeze sensul vieții : ...măsurînd textul, criticul se măsoară cu textul, și-și dă astfel propria lui măsură.“<sup>35</sup>

\*

Adevărata probă a criticii se face atunci cînd încearcă să treacă de la propunerea la afirmarea valorilor. A realiza sisteme critice pe baza unor sisteme estetice, a impune distincții și opoziții între fenomene de ansamblu și fenomene specifice (de genul limbaj comun — limbaj poetic), nu înseamnă nimic în raport cu strălucirea operei noi care pare a se impune de la sine. Această „neutralizare axiologică“ a analizelor particulare le îndepărtează de „neliniștea“ fundamental estetică a operei vii. Fără să vrea, critica modernă își însușește damnarea criticii clasice : inhibiția în fața judecării. Pentru că, dacă clasicismul critic își construise un perimetru „ideal“, indubitabil alienat în fața operelor, rebele, critica secolului XX, „științifică“, renunță la judecată (concepută ca pronunțare), în favoarea dezvoltării unei scheme universale în schematicitatea ei, alta însă cu fiecare proiecție. Critica se raportează astfel la critică, polemica tinde să se generalizeze apărînd fenomenul paradoxal al îndepărtării de obiectul unic și real pus în fața ei, în favoarea căutării unor „etaje superioare“ cît mai adecvate pentru motivarea actului critic în sine.

Se poate vorbi de o „prudență“ a criticii moderne. Prea des revoluțiile realizate de opere au făcut din critică „remorca“ artei. Prea des opera contestată a cerut refacerea aparatului critic pentru ca cercetătorii să se mai lase surprinși. Trebuie, de aceea, să renunțăm la artă în favoarea analizei limbajului artei, să renunțăm la lumea suficientă sieși a operei în favoarea Textului ? Este firesc, desigur, ca „știința limbajului“ să se intereseze de ceea ce este limbaj, adică de „textul literar“ cum epună R. Barthes, dar — ne întrebăm — oare valoarea operei poate fi explicată numai prin limbaj ?





Nimeni nu poate contesta achizițiile certe ale stilisticii, poeticii și semioticii. Grupul din jurul revistei *Tel Quel* are perfectă dreptate să susțină întemeierea unei „noi practici a scriiturii”. O spune Philippe Sollers subliniindu-i și deschiderea spre etajele superioare.

„O nouă practică a scriiturii, dizolvînd efectele de «literatură» și criticînd formațiunile lor tranzitorii, poate consolida această «nouă practică a filozofiei, care este marxismul»...”<sup>36</sup>. „Pornind de la practică, scrie el, înseamnă că a devenit imposibilă, începînd cu o ruptură precis situabilă în istorie, considerarea scriiturii, ca un obiect care poate fi studiat pe altă cale decît aceea a scriiturii înseși (exercitarea sa în anume condiții). Altfel spus, problematica specifică a scriiturii se desparte masiv de mit și reprezentare pentru a se gîndi în literaritatea și spațiul său. Practica acesteia trebuie definită la nivelul «textului», dat fiind că acest cuvînt trimite de acum înainte la o funcție pe care, totuși, scriitura «nu o exprimă», dar de care *dispune*. Economie dramatică al cărei «loc geometric» nu este reprezentabil (ci se joacă)”<sup>37</sup>. Analiza „rupturilor” care trebuie să ducă la constatarea structurilor specifice diferitelor nivele ale limbajului, la sezisarea determinațiilor lor intime și de ansamblu, la surprinderea „crizelor” sale analoge crizelor instituțiilor sociale, arată că teoria critică nu mai vrea să fie „umilită” de „practica” propriu-zisă a creației. Arta se transformă în Text, în practică textuală și înțelegerea „rupturilor” se poate realiza numai prin revoluționarea „cadrelor epistemologice” care le-au generat. Nu interesează deci valoarea, ci „practica semnificantă”, nu contează deci genurile artistice, ci doar fundamentul lor posibil care este limbajul. Textul trebuie, prin urmare, „deconstruit”, în artă, semnificantul devenind generator, ceea ce face ca limbajul specific să nu mai corespundă „modelului semnului și al comunicării”, textul nemaifiind de aceea depozitarul sensului, ci producîndu-l. În context, criticii i se relevă necesitatea unei noi „metode de lectură”. Considerarea limbajului ca o totalitate de „semne de schimb”, avînd „valoare de schimb”, nu este suficientă pentru des-



cifrarea textului, limbajului trebuind să-i fie recunoscută și „valoarea de întrebuințare“. În acest mod, se pot pune în raport „supradeterminările“ de ansamblu, se pot elimina chestiunile nevralgice ale definirii valorii în artă în favoarea unei restructurări a teoriei *despre* ea, ea însăși încetînd a mai fi considerată altfel decît „practică productivă“. În felul acesta, va considera același Ph. Sollers, „Scriitura și textul sînt *interioare* modurilor de producție materiale. Funcția lor este de a face să apară materialitatea mizelor simbolice ale unei faze istorice date și mai ales scena conflictelor filozofice și politice, conform unui mod specific, relativ autonom“. <sup>38</sup> O asemenea perspectivă nu poate fi contestată. O întrebare inocentă se pune însă : dincolo de descifrarea și de eliminarea cadrului epistemologic al „textului burghez“, cum distingem totuși, în planul aceluiași limbaj (cel poetic) diferența (dincolo de valoarea lui de schimb și valoarea lui de întrebuințare) de valoare în sine, pentru că, dacă „procedeul“ revoluționar al „noii lecturi“ ne permite o înțelegere decisivă a contextelor textului și a modului lui specific de funcționare, el nu ne dă nici o posibilitate pentru opțiunea axiologică. Pe ce criterii alegem pentru analiză un text sau altul și pe ce motiv, dincolo de operațiile menționate, considerăm că unul sau altul merită „lectura“. Întrebarea inițială revine și în acest context. \*)

Încă o dată problema trebuie reluată. Grupul *Tel Quel* realizează o mutație principială a tezei marxiste după care cei ce muncesc (și scriitura reprezintă o muncă) sînt făuritorii progresului istoric, prin „generalizarea“ procesului

---

\*) Deși reprezentanții grupului „Tel Quel“ reclamă alături de surse freudiene sau structuraliste și critica economiei clasice realizată de Marx, ajungînd la concluzii extrem de interesante în analiza limbajului și a textului, credem că în cazul limbajului poetic, dincolo de forța ideologică, teoretică și practică (apanajul „scriiturii“) și de relevarea relațiilor — în ultimă instanță sociale — ascunse de el, „simpla“ lui analiză, ca „text“ în cazul unei opere noi, nu are neapărat relevanță axiologică. Chiar dacă termeni ca „operă“, „subiect“, „artă“ și implicit „valoare“, devin termeni „fictivi“, inoperanți, trebuie observat că, alături de achizițiile certe în demonstrarea supradeterminării limbajului,



muncii avînd loc și o procedură de demistificare a activității spirituale, care depinde pînă la urmă de condițiile de viață socială. „Ce altceva ne arată istoria ideilor decît că *producția* (s. n.) intelectuală se transformă odată cu cea materială“, scriu Marx și Engels în *Manifestul Partidului Comunist*.<sup>39</sup> Dar dacă pentru Marx creația culturală își are resursele în istoria concretă a omului considerat ca ființă socială activă, angajată în procesul muncii și concomitent în procesul creării propriiei sale lumi istorice și a culturii, pentru teoreticienii criticii textului ce se reclamă de la el, limbajul poetic devine el însuși muncă, muncă specificizată (dar care muncă nu se specificizează!), ce nu mai reprezintă un proces de creație *singularizat*, suprastructurat pe procesul (el însuși creator) al muncii sociale. Și dacă pentru definirea structurilor și a determinațiilor limbajului poetic în genere o asemenea atitudine teoretică devine valabilă, nu trebuie nicidecum să uităm că, după Marx, creativitatea umană, cultura însăși sînt condiționate în *ultimă instanță* de muncă, ce „este în primul rînd un proces în care omul mijlocește, reglementează și controlează prin propria sa activitate schimbul de substanțe dintre el și natură... Acționînd astfel asupra naturii exterioare și transformînd-o, el transformă, totodată, propria sa natură.“<sup>41</sup> Cultura cu valorile ei reprezintă un ansamblu dinamic autonom, fundamentată desigur istoric în determinarea de ansamblu a etapei sociale date. Nu trebuie însă urmărită de aici o confu-

---

care în condițiile cadrului epistemologic burghez tinde să se calchieze după structurile sociale reale, problema „valorii unice“, specifice *unei* opere, rămîne. Chiar dacă *demonstrăm* echivalențele dintre muncă și scriitură, sens și valoare (în accepțiunea de valoare de schimb și întrebuintare a semnului), exploatarea muncii și exploatarea scriiturii — cum o face J. J. Gaux în studiul *Marx et l'inscription du travail*<sup>40</sup>, chestiune în genere acceptabilă — și în cazul de față validă — problema se pune totuși altfel din perspectiva *unei axiologii marxiste*, în care riscul confundării în artă a *valorilor* cu *bunurile* nu apare. Intuim că, deși ar fi acceptat dezvoltarea teoriei sale în planul de ansamblu al textului „care produce“, în privința definirii valorii unei opere, Marx ar fi fost probabil mai circumspect decît „elevii“ săi de la revista amintită.



zie între ceea ce Rickert ar numi bunurile în care se înfăptuiește „ordinea valorică” și „în-sinele” valorilor. Limbajul poetic reprezintă „un bun” afectat de ordinea valorică, un cîmp, cum îl numește J. J. Gaux, privilegiat al ideologiei, dar el nu poate fi confundat cu valoarea „în-sine” pe care „creația” o realizează cu ajutorul lui într-o operă. Și dacă semiologii, stilisti, gramatologii etc, ajung la „situarea specificului literar”<sup>42</sup> după cum consemnează cercetătorul Livius Ciocârlie, aceasta nu înseamnă că dau seama de valoarea unei *anume* opere dincolo de valoarea textului. Textul nu poate surprinde condiția subtextului și pretextului, el luminează înconștientul participant la semnificare, Eu-l ca semnificant realizînd ceea ce J. Lacan a numit „desemnarea subiectului enunțării”, pe care însă „nu-l semnifică”.<sup>43</sup> Textul ca productivitate, ca intertextualitate, ca scriitură și lectură devine obiectul fundamental al criticii noi. Un obiect ce poate duce la propunerea unei valori, chiar și la afirmarea ei fără a fi însă responsabil de ea. \*)

Dacă „marea estetică” se retrage din spatele criticii în favoarea unei „științe umaniste” sau în favoarea discursului filozofic propriu-zis, aceasta este rezultatul neîncrederii criticului în... propriile sale mijloace. Pentru că judecata cere ceva mai mult decît înțelegerea și pentru că judecata exactă nu pare a fi posibilă, criticul renunță la ea, încercînd în schimb, cu resursele pe care alte domenii ale

\*) În fapt, critica „telquelistă” este interesantă și atrăgătoare. Fragmentul aplicării ei, pe care-l preluăm din Ph. Sollers, capătă dimensiunile reale ale criticii extraestetice, ce nu urmărește — totuși — decît surprinderea sensului. „Trebuie să înțelegem deci că textul este el însuși ceea ce este arătat în timpul cîtorva clipe”; că, deși durînd sub privire, el trebuie să manifeste această calitate instantanee, această experiență în care viziune sau gîndire, cuvinte sau idei, lume și sens sînt în perspectiva unei unități creatoare de limbaj. Unitate ireductibilă, inaccesibilă, nearătînd niciodată din ea decît peisaje duble, cuplu urît de o „singulară odihnă”. „Acele două tipuri care trec / Figurate / Precum un automobil / Peste mine deodată / Doborîndu-mă”. „Fragmentarea este sursa”: astfel începe un alt „peisaj”. În fapt sîntem puși de fiecare dată în fața unui raport de contradicție



spiritului i le pun la îndemână, să realizeze ceea ce am putea numi „comprehensiunea totală“.

Grupuri structuraliste, structuralist-marxiste, psihanalitice sau freudo-marxiste, sociologizante etc, urmăresc aceea cuprindere a operei care să fie exhaustivă, totală. Renunțarea la estetică nu înseamnă însă renunțarea la un principiu estetic. Descrierea la care metodele pozitive împing critica are totuși un țel principial și fundamental estetic și anume acela de a dovedi particularitatea specifică a unei forme suficiente sieși a spiritului uman. Numai că, în ciuda dovezilor certe și certificate a specificizării, ele nu vor da seama total de valoarea acestui fenomen universal și concret care este opera. Este cert că Flaubert a resimțit „teroarea“ tatălui și s-a „îmbibat“ cu ideologia mediului său social, este cert că prin conținuturile implicite ale dialogurilor dintre personajele sale, Proust „trădează“ complexele clasei dominante, tot așa cum este cert că analiza scriiturii relevă atît munca „scripturală“ în text cît și clivajele între valorile limbajului. Dar nici una din criticile „științifice“ nu afirmă o nouă valoare. Nu putem renunța la descoperirile lor, dar nici nu le putem accepta total. Nu valoarea estetică a unei opere este surprinsă de critica „telquelistă“, ci sensul „textului“ ei. Un roman, să zicem *Morometii* al lui Marin Preda, nu este o valoare datorită perspectivei sociologice și etice asupra lumii rurale, sublimată în text. „Tipurile“ din roman, structurile tradiționale, psihologia țărănească, structurile specifice limbajului rural, pot fi

între părțile imediate și ansamblul lor. „Iată un corp uman / Sau de asemenea iată-i în pușcărie / Dacă sînt demni de pușcărie...“ etc. etc. Concluzia : „În totul noi avem o aperccepție în care fragmentul de sens ipotetic este dat indisolubil cu lumea sa înconjurătoare, ceea ce ne amintește că *gîndirea nu este capabilă să se debaraseze de lume în favoarea sensului* (s.n.) : și aici reprezentarea totală, dedublată, introduce puțină retragere a spiritului din lectura obișnuită, într-o regiune de creșteri interioare și de torsiuni care îl vor plasa desigur pe „liniile prozei“<sup>44</sup>. Demistificarea creației prin analiza textului nu ajunge totuși la diferențierea axiologică în sine, pe care opera o cere, o necesită și o impune.



la fel de bine surprinse printr-o cercetare sociologică, etnologică sau lingvistică riguroasă. Nu „obiectul“ este judecat, ci, cum o spune G. Picon, „obiectul acestui obiect“. Exemplul lui Pierre Menard, cunoscutul personaj borgeșian, care rescrie „Don Quijote“ poate fi acum reluat. Dar Pierre Menard modernul rescrie opera adăugându-i... note de subsol. Note de subsol ce o explică din punct de vedere tehnic. „Noul“ autor al lui „Don Quijote“ ne poate spune ce reprezintă opera, cum este ea, dar se pierde atunci când trebuie să demonstreze de ce tocmai această operă și nu alta este aleasă de el. Avem aici însă de-a face cu problema valorii și în artă valoarea este, întotdeauna, în primul rînd o *problemă estetică*.

Experiența estetică comportă, mai ales atunci când se concretizează în experiența critică, acea intuire și „commentare“ specializată a valorii, fără de care orice descriere „rațională“ nu mai poate fi merituoasă decît în sine, ca măiestrie tehnică a „tehnicii“ chestionării. Și dacă, datorită unicității și complexității „obiectelor“ sale, estetica este obligată la „trădare“, experiența critică ce actualizează generalizările ei este cu atît mai înrobîtă acestor „obiecte“ ce îi impun pronunțarea sau renunțarea la această pronunțare. Iar renunțarea înseamnă fie refugiul într-un dogmatism oarecare, fie perspectiva tehnică a unei „științe umane“ verificate.

Perspectiva negentropică a unei științe, perspectiva osificantă a unei dogme nu pot însă cuprinde întru totul un fenomen proteic și aparent entropic (întrucît există totuși o ordine a valorilor artei) în specificitatea lui. Cînd Nichita Stănescu era criticat de pe anume poziții dogmatice la apariția celor 11 *Elegii* în „Scînteia“, el era lăudat de N. Manolescu în „Contemporanul“. Și chiar dacă critica ar fi adoptat o poziție „mută“, succesul de public demonstra că dialogul conștiinței cu opera funcționează axiologic. Opera își impune justiția, iar treaba criticii este de a grăbi sau întîrzia momentul acestei „justiții“.

Istoria operelor, istoria valorilor artei în succesiunea lor impune și orientează judecata critică, pregătește re-



cunoașterea și asimilarea noilor valori. Putem spune că „textele” lui Mallarmé „în însăși structura lor” se gîndesc ca producere, că reprezintă momentul „rupturii” într-un „mod” al limbajului poetic, dar analizele textelor nu ne arată de ce ele reprezintă, dincolo de „privilegierea” lor, o valoare în sine. Analiza de text are însă meritul, ca oricare analiză științifică, de a sublinia trăsăturile specifice ale fenomenului de ansamblu. Analiza de text, ca și celelalte tipuri de analiză, are și meritul sublinierii cu și mai mare violență, chiar și atunci cînd nu o vrea, a necesității unei analize particularizate, de valoare. Pentru că dacă respectivele cercetări nu urmăresc decît descrierea caracteristicilor fenomenului, aceste caracteristici nu sînt posibile fără valorile ce le-au justificat. Ca și esteticile „științifice”, critica științifică pierde *ansamblul* totalității concrete care este opera, clarificările succesive realizate de ea cerînd însă imperios pînă la urmă „reîntoarcerea la obiect”.

Desigur, „noua critică” poate surprinde, dincolo de reperele infrastructurale ale limbajului, diferențele specifice între diversele „texte”. O „lectură” exhaustivă duce și la surprinderea motivațiilor psihanalitice și la definirea determinațiilor „supradeterminative” și deci la recunoașterea „urmelor” implicate în subtextul textului ca și la „dezvăluirea” structurii proprii lui. Dar este oare relevantă — la urma urmei — punerea în mișcare a unei asemenea armături teoretice („Se screm munții...” spune Vergiliu), pentru a demonstra, de exemplu, ceea ce Barthes descoperă în *Eseuri critice*, și anume că Voltaire a fost „un scriitor fericit”? Și cît de mult valorează această afirmație pe lîngă „trăirea” pe care o resimțim dialogînd cu *Zadig*?

Nimeni nu neagă, sperăm, importanța unei asemenea cercetări critice. Nu un prezumativ „relativism” ne îndeamnă la a chestiona validitatea rezultatelor ei. Trebuie să fim de acord cu constatarea că judecata criticului modern, prin criteriile mult mai exacte pe care și le propune, ne apropie mai mult de operă decît critica



clasică. Dar — dacă clasicismul critic reprezenta lipsa unei judecăți de valoare — se pune în context, întrebarea, în ce măsură critica modernă reprezintă o afirmare a ei? Nu cumva această critică „științifică” se vădește a fi o manieră de a monografia opere deja recunoscute? Critica pare a-și propune renunțarea la gust pentru a afirma... gustul.

Romantismul spărga ordinea clasică, afirmând dezordinea existentului *închipuit*. Modernismul aruncă peste bord totul în favoarea creației descătuseate în mod absolut. Dar, din toate „florile”, puține rămân. Și nu critica de „criteriu” este întotdeauna cea care le alege. S-ar părea că operele se cheamă unele pe altele, s-ar părea că dincolo de ceea ce pare a fi „la modă”, la un moment dat, există o „solidaritate” a operelor reușite de care, în ciuda eșecurilor sale, experiența critică dă totuși seama. O experiență critică fundată însă pe experiența cu operele, adică pe experiența estetică.

Într-adevăr, putem analiza critic, în diverse moduri, poemele lui Eminescu. Într-adevăr, putem constata justetea — afirmativă — a fiecărei maniere în legătură cu aceste poeme. Înseamnă oare acceptarea (sau respingerea) tuturor un „relativism” critic? O observație se impune: deși fiecare modalitate de a analiza ne spune *ceva* nou despre *cutare* operă, aceasta rămîne — dacă este deja — indiferent de ele, o valoare.

Manierele critice răspund unor anume mutații ale sensibilității axiologice. Ele nu definesc însă valoarea unei opere, cel mult o presupun sau o repun în discuție pentru a o sublinia ori contesta. Și cu fiecare operă nouă ce pare reușită, criteriile trebuie reinventate. Numai particularizînd specific și momentan experiența generalizată cu operele, experiența critică poate depăși „principiul mediocrității” sau „principiul confortului” cum le denumeste A. Moles, referindu-se la Kitsch. Prin extincție putem spune că neînțelegerea fenomenului dialecticii particulare a obiectelor unice, individualizate, care sînt operele, ca și neînțelegerea rolului experienței gene-



realizate cu ele, al experienței estetice, duce în cadrul unor doctrine critice oarecare la „confortul” dogmei care impune mediocritatea, cumulara și inadecvarea.<sup>45</sup> Ca și în cazul problematic al realizării unei „ontologii particulare a umanului”, necesitatea teoretizării ontologice specifice a operelor, ea însăși „particulară”, se resimte și la nivelul criticii. Și aceasta pentru că dincolo de solul comun și fecund al experienței estetice care dă posibilitatea particularizării experienței critice se poate susține că fiecare operă reușită afirmă propria ei specificitate, un ideal de frumusețe propriu, ce „schimbă fața lumii”.

Cum putem însă constata aceasta? Nu comentînd „științific” valorile deja recunoscute. Așa cum, în cazul general-umanului, individualitatea puternică, personalitatea zisă-istorică, sintetizează experiența (practica), anterioară a societății, propunînd căi (revoluționare) de devenire ulterioară, o operă nouă (în sensul propriu al termenului) generalizează experiența cu cele existente anterior, proiectînd căi nedesluite încă ce vor modifica... „împrejurările” și experiența. Rolul criticii aici se vedește, în capacitatea ei de a indica acele opere ce îmbogățesc istoria artei, ce schimbă cadrul referențial pe care ea însăși îl solicită. Ceea ce trimite totuși la necesitatea fundamentării estetice a judecății critice.

Și dacă — pînă la urmă — judecata critică nu poate defini valoarea, ea reprezentînd prin imediatitatea sa o manieră de a indica — mai mult sau mai puțin violent, mai mult sau mai puțin entuziast — apropierea sau deosebirea operei noi de operele înregistrate ca valori, resuscitate ca valori în cadrul mutațiilor sensibilității axiologice la care însăși istoria operelor concură, acest lucru nu înseamnă renunțarea la critică sau condamnarea ei pentru... relativism.

Așa cum pentru opinia publică faptele unei personalități istorice capătă în momentul realizării lor o strălucire deosebită pe care apelul la istorie și distanțarea istorică le cataloghează ca gratuite sau esențiale pentru etapa dată, opera nouă are — momentan — pentru critic, efectul „flash-ului”. Reluarea experienței istorice



și înscrierea semnificativă a operei noi în această experiență atenuează oricum primul moment, dându-i abia după aceea o „strălucire” durabilă sau o uitare. Ceea ce nu înseamnă că trebuie să recomandăm criticii abținerea de la judecată.

Afirmația este valabilă și pentru critica ce refuză metodologia generală pe care o propune estetica. Chiar evitând judecățile estetice, totalizatoare prin definiție, o critică „științifică” nu poate uita *totalitatea* în „aprecierea” noului.

\*

Critica particularizantă, de criteriu, nu este singura formă a criticii. Nemulțumirea față de critica „impresionistă” a împins spiritul la rigoare științifică datorită „fragilității” ei intrinseci. Critica impresionistă, ce reprezenta o critică estetică în principiu, s-a perimat prin propria-i insuficiență, prin prea marea ei suficiență. Necesitatea unui limbaj clar, a unei lumi a sensului unic, desemnat prin criterii anterioare și exterioare, chiar dacă estetice, a dus critica la autodamnare, la nevoia particularizării riguroase.

Arta este o dinamică ce se măsoară doar prin sine și față de sine. Persistența unor criterii ține de nostalgia gustului critic și nostalgia criteriilor împinge la căutarea lor. Există o tendință justificabilă a criticii de a impune criterii raționale, există o justificare a încăpăținării de a impune *unele* criterii, dar nici o tendință și nici o justificare nu ne duce la proiecția estetică de ansamblu a criticii. Temându-se de o judecată generală asupra operei, criticul apelează la o judecată de criteriu, *militează* pentru o judecată de criteriu și din nevoia de a acoperi insuficiențele acesteia. Pentru că opera nouă dărimă criteriile, pentru că *un* criteriu axiologic nu poate suplini *totalitatea* criteriilor, așa cum partea nu poate înlocui întregul. Critica este silită să mintă și minciuna constă în încercarea de a valida cu fiecare operă nouă o valoare intuită, dar niciodată deplin explicată.

Și atunci... „de ce noua critică” ?



Întrebarea capătă un sens pur retoric dacă ne gândim la ceea ce, anterior, am surprins în reflecțiile lui S. Doubrovsky. „Nu te naști critic, după cum nu te naști poet : devii prin muncă. Critica trebuie nu numai să integreze toate cunoștințele pertinente referitoare la obiectul ei (ea traversează deci o «zonă de obiectivitate» și este modificată de procesul acesta), dar implică și o conștiință deplină a raporturilor ei fictive cu obiectul și, prin el, cu lumea. Există deci o dialectică proprie criticii, care merge de la subiectul nereflexiv (lectura) la subiectul reflexiv (sinteză a sensului), trecând prin cunoașterea obiectului (varietate a nivelurilor de semnificație), și în care impresia este negată de cunoaștere pentru a fi în același timp regăsită și depășită de judecată”<sup>46</sup>. Dar „lucrarea”, practicizarea eului critic, transformarea lui dintr-un eu „natural” într-un eu „cultural” nu este suficientă pentru realizarea judecății de valoare. Critica trebuie să fie mai mult decât recunoașterea aparenței unei opere la planul complex al artei. Critica trebuie să fie, concomitent, și ierarhizare, polarizare, categorisire. Eul „cultural” al criticii trebuie să fie mai mult decât o critică a imediatității : el trebuie să facă apel neapărat la experiența generalizată cu operele și mai mult decât atât, trebuie să se sprijine pe acea concepție generală, oricât de schimbătoare și de „inadecvată” ar fi ea, care este estetica. Pentru că numai la nivelul „marii estetici” întâlnim o proiecție axiologică de ansamblu ; pentru că numai particularizând la o operă această proiecție, putem da seama — parțial ! de aspirația spre valoare a respectivei opere. Opera însăși degajă o anume structură estetică și sarcina criticii trebuie să fie cel puțin aceea de a „simți”, de a „numi” această structură. Estetica tinde spre reprezentarea unui anume „model” de operă, a unei „scheme” generale, valabilă axiologic, a ei. Critica postulează acest model într-o operă și îl aplică — eventual — la altele. O asemenea perspectivă implică însă — am văzut deja — pierderea diversității. Și fără acceptarea diversității nu putem concludă existența unei totalități suficiente sieși. Nu totalizarea



criteriilor este de aceea imposibilă, ci imposibilitatea de a găsi criterii totalizatoare care să corespundă în mod absolut unei *totalități concrete*.

Critica este legată de sezișarea imediată a acestei totalități concrete și, oricât s-ar forța, ea nu o poate epuiza pentru că vrînd-nevrînd ajunge la susținerea pregnantă a *unui* criteriu. Estetica nu poate fi nici ea o însumare mecanică a tuturor criteriilor și, prin urmare, nu poate — totuși — oferi judecăți particularizatoare asupra operelor. Critica încearcă deci o fundamentare în estetică — prin particularizarea unor criterii, iar estetica se realizează prin generalizarea experienței critice. Problema valorii operei aici se află, între aceste două planuri limită.

Dar ea rămîne încă de rezolvat.



## REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

---

### CAPITOLUL I

1. MARX, ENGELS — *Opere alese*, vol. 2, ESPLP, 1954, pag. 554.
2. *Ibid.*, pag. 554.
3. R. ESCARPIT, *Literar și social*, Ed. Univers, 1974, p. 9.
4. L. LAVELLE, *Traité des valeurs*, tome 1, PUF, Paris, 1964, p. 554.
5. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit H. Albert, Mercure de France, Paris, 1921, p. 35.
6. L. GRÜNBERG, *Axiologia și condiția umană*, E.P., 1972, p. 112.
7. NIETZSCHE, *Op. cit.*, p. 82
8. N. TERTULIAN, *Studiu introductiv la A. Schopenhauer*, în „Studii de estetică”, Ed. științifică, 1974, p. 33.
9. A. SCHOPENHAUER, *Studii de estetică*, Ed. Științifică, 1974, p. 33.
10. *Ibid.*, pag. 74.
11. M. DUFRENNE, *Fenomenologia experienței estetice*, Ed. Meridiane, 1976, p. 32.
12. MARX, *Introducere la Contribuții la critica economiei politice*, în Marx, Engels, *Opere*, vol. 13, E.P., 1962, p. 8—9.
13. ȘTEFAN MORAWSKI, *Marxismul și estetica*, Ed. Meridiane, 1977, p. 71.
14. *Ibid.*, p. 71.
15. MARX, *Manuscrise economico-filozofice din 1844*, în Marx, Engels *Opere*, vol. 13, E.P., 1962, p. 666.
16. ST. MORAWSKI, *Op cit.*, p. 75.
17. *Ibid.*, p. 71.



18. W. HOFMANN, *Fundamentele artei moderne*, Ed. Meridiane, 1977, p. 24.
19. H. ISTVAN, *Kitsch-ul — fenomen al pseudoartei*, E. P., 1973, p. 59—60.
20. M. DUFRENNE, *Pentru om*, Ed. politică, 1971, p. 255.
21. W. HOFMANN, *Op. cit.*, p. 23.

## CAPITOLUL II

1. W. HOFMANN, *Op. cit.*, p. 35.
2. *Ibid.*, p. 37.
3. MAX DVORAK, *Idealism și naturalism în sculptura și pictura gotică*, în W. Hofmann, *Op. cit.*, p. 43.
4. I. KANT, *Critique du jugement*, trad. Gibelin, Paris, 1942, p. 47.
5. I. KANT, *Critica rațiunii practice*, Ed. Științifică, 1972, p. 31.
6. HEGEL, *Culegeri de estetică*, Ed. Academiei R.S.R., 1966, p. 13.
7. *Ibid.*, p. 15.
8. *Ibid.*, p. 16.
9. A. SCHOPENHAUER, *Op. cit.*, p. 98.
10. *Ibid.*, p. 104.
11. A se vedea Sartre, *Baudelaire*, EPLU, 1969.
12. W. HOFMANN, *Op. cit.*, p. 40.
13. MARX, *Teze despre Feuerbach*, în Marx, Engels, *Opere*, vol. 3, E.P., 1958.
14. A. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie*, Wien, 1972, p. 9.
15. W. WORRINGER, *Abstracție și intropatie*, Ed. Univers, 1970, p. 37—39.
16. L. BLAGA, *Artă și valoare*, Ed. Fundațiilor pentru literatură și artă, 1939, p. 122.
17. G. CALINESCU, *Principii de estetică*, EPL, 1968, p. 347.
18. HEGEL, *Op. cit.*, p. 435.
19. *Ibid.*, p. 445
20. *Ibid.*, p. 196.



21. J. HRISTIČ, *Formele literaturii moderne*, Ed. Univers, 1974, p. 27.
22. L. GRÜNBERG, *Cunoașterea artistică și sociologia cunoașterii*, în *Conceptul de realitate în artă*, Ed. Univers, 1972, p. 76.
23. R. INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1960, p. 16—17.
24. I. TÎNIA NOV, *Problema stihovo iazîka*, Leningrad, 1924, p. 7.
25. R. INGARDEN, *Op. cit.*, cap. IV.
26. Antologia „Oulipo“ în *La litterature potentielle*, nr. 289, p. 185.
27. J. STAROBINSKI, *Les mots sous les mots*, Gallimard, 1971, p. 7.
28. G. GENETTE, *Figures*, Ed. du Seuil, 1966, p. 70 (A se vedea și ed. românească, Ed. Univers, 1978, cap. Structuralismul și critica literară).
29. H. ISTVAN, *Op. cit.*, p. 63.
30. T. TODOROV, *Categoriile narațiunii literare în „Communications“* nr. 8, 1966.
31. B. TOMAȘEVSKI, *La nouvelle école d'histoire litteraire en Russie*, în „Revue des études slaves“, 1928, p. 238—239.
32. J. PIAGET, *Structuralismul*, cap. introductiv, Ed. Științifică, 1973, p. 7.
33. *Poetică și stilistică — orientări moderne*, Ed. Univers, 1972, p. CV.
34. P. RICOEUR, *Structure et hermeneutique*, în „Rev. Esprit“, nov. 1963.

### CAPITOLUL III

1. NIETZSCHE, *Op. cit.*, p. 181.
2. RÖLF—RECKNGEL—GEORG HEYM, *Der den Weg nicht weiss*, NDL, nr. 12, 1962.
3. AL. BOBOC, N. HARTMANN, *Estetica*, Ed. Univers, 1974, Studiu introductiv, p. VI.
4. M. DUFRENNE, *Op. cit.*, p. 21—23 (vol. I.).
5. *Ibid.*, p. 25—29.



6. J. P. SARTRE — *L'imaginaire*, Paris, 1948, p. 33.
7. R. INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk*,... p. 387.
8. M. DUFRENNE, *Op. cit.*, vol. I, p. 151.
9. Idem, *Esthetique et Philosophie*, Klincksieck, 1967, p. 107.
10. Idem, *Fenomenologia*... I, p. 268.
11. *Ibid.*, II, p. 11.
12. *Ibidem*, II p. 18—22.
13. *Ibid.*, II, p. 56.
14. Idem, *La notion d'apriori*, PUF, 1959, p. 97.
15. N. HARTMANN, *Estetica*, Ed. Univers, 1974, Introd. p. 3.
16. AL. BOBOC, *Op. cit.*, p. XVII—XVIII.
17. N. HARTMANN, *Op. cit.*, p. 120.
18. *Ibid.*, p. 7.
19. AL. BOBOC, *Op. cit.*, p. 29.
20. N. HARTMANN, *Op. cit.*, p. 21.
21. *Ibid.*, p. 80.
22. *Ibid.*, p. 77—82.
23. *Ibid.*, p. 91.
24. *Ibid.*, p. 183—185.
25. *Ibid.*, p. 256.
26. G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Estetica contemporană*, Ed. Meridiane, 1976, II, p. 212.
27. N. HARTMANN, *Op. cit.*, p. 315.
28. *Ibid.*, p. 347.
29. G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Op. cit.*, II, p. 229.
32. AL. BOBOC, *Op. cit.*, p. XLVI.
33. T. VIANU, *Estetica*, E.P.L., 1968, p. 4.
34. R. INGARDEN, *Studii de estetică*, Ed. Univers, 1978, p. 345—346.
35. N. VANINA—R. INGARDEN, *Studii de estetică*, prefață „Schema unei literaturi posibile“, p. 24.
36. R. INGARDEN, *Przezycie-dzielo-wartosc*, Krakow, 1966, p. 100 și 183 (apud. N. Vanina, lucr. cit.).



37. M. SCHELER, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Neue Versuch der Gründung eines ethischen Personalismus, 3 Aufl, N. Niemeyer, Malle, 1972, p. 217.
38. L. GRÜNBERG, *Axiologia și condiția umană...* p. 109—110.
39. N. HARTMANN, *Op. cit.*, p. 395.
40. *Ibid.*, p. 396.
41. G. LUKÁCS, *Estetica*, Ed. Meridiane, 1972, I, p. 753—754.
42. L. GRÜNBERG, *Op. cit.*, pag 115.
43. N. HARTMANN, *Op. cit.*, p. 396.
44. *Ibid.*, p. 507—508.
45. L. BLAGA, *Trilogia culturii*, E.L.U., 1969, p. 417.
46. M. DUFRENNE, *Fenomenologia...* I, p. 36.
47. N. HARTMANN, *Über die Stellung der Ästhetischen Werte im Reich der Werte überhaupt*, in *Kleinere Schriften Cambridge Mass*, 1962, III, p. 321.
48. MARX, ENGELS — *Manuscrise economico-filozofice din 1844*, în *Scrieri din tinerețe*, E.P., 1968, p. 581.
49. T. VIANU, *Arta și frumosul*, 1933, p. 136.
50. CAMIL PETRESCU — *Teze și antiteze*, Ed. Minerva, 1971, p. 174—182.
51. I. IANOȘI, *Schiță pentru o estetică posibilă*, Ed. Eminescu, 1975, p. 170.
52. M. NAIDIN, *De la estetica informațională la estetica cibernetică* în „Noi criterii, noi direcții în cercetarea estetică”, Ed. Dacia, 1972, p. 40.
53. M. BENȘE, *Mică estetică abstractă*, în „Estetică, informare, programare”, Ed. Științifică, 1972, p. 77.
54. RADU CEZAR, *Ontologia semantică a informației estetice*, în „Estetică, informare...” p. 120—121.
55. T. VIANU, *Estetica*, I, *Fundațiile pentru literatură și artă*, 1934, p. 245.

#### CAPITOLUL IV

1. I. IANOȘI, *Estetica*, Ed. didactică și pedagogică, 1978, p. 214.
2. *Ibid.*, p. 101—102.
3. N. TERTULIAN, *Critică, estetică, filozofie*, Ed. „Cartea românească”, 1972, p. 303.



4. W. HOFMANN, *Op. cit.*, p. 269.
5. *Ibid.*, p. 269—270.
6. *Ibid.*, p. 273.
7. L. BLAGA, *Ființa istorică*, Ed. Dacia, 1977, p. 30.
8. J. P. SARTRE, *L'imaginaire*, Paris, 1948, p. 245.
9. G. LUKACS, *Estetica...* I, p. 812.
10. N. TERTULIAN, *Op. cit.*, p. 249.
11. *Ibid.*, p. 265.
12. L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964, p. 226.
13. M. TERTULIAN, *Op. cit.*, p. 276.
14. G. LUKACS, *Op. cit.*, I, p. 811.
15. *Ibid.*, I, p. 763—764.
16. TH. W. ADORNO, *Erpresste Versöhnung*, în *Noten zur Literatur* 1958, II, p. 68 (apud. N. Tertulian, *op. cit.*).
17. ȘTEFAN MORAWSKI, *Marxismul și estetica*, II, p. 193—194.
18. N. TERTULIAN, *Op. cit.*, p. 249.
19. G. MORPURGO—TAGLIABUE, *Op. cit.*, II, p. 31.
20. G. LUKACS, *Prolegomeni ad un estetica marxista*, Einaudi, 1957, p. 249—251.
21. G. MORPURGO—TAGLIABUE, *Op. cit.*, II, p. 34.
22. G. LUKACS, *Estetica...*, I, p. 265.
23. N. TERTULIAN, *Op. cit.*, p. 310.
24. G. CĂLINESCU, *Principii de estetică*, Ed. 1939, p. 114.
25. P. ZARIFOPOL, *Pentru arta literară*, Ed. fundațiilor, 1933 I, p. 361.
26. L. GRÜNBERG, *Axiologia și condiția umană...*, p. 189.
27. G. LUKACS, *Teoria romanului*, Ed. Univers, 1978, p. 43—44.
28. I. IANOȘI, *Op. cit.*, p. 80—81.
29. H. FOCILLON, *Viața formelor*, Ed. Meridiane, 1977, p. 22.
30. I. IANOȘI, *Op. cit.*, p. 81.
31. L. PAREYSON, *Estetica. Teoria formativității*, Ed. Univers, 1977, p. 65.



32. G. DELLA VOLPE, *Critica gustului*, Ed. Univers, 1975, p. 20.
33. L. PAREYSON, *Op. cit.*, p. 42—43.
34. *Ibid.*, p. 44.
35. AL. TĂNASE, *Problema realului în arta fantastică*, în *Conceptul de realitate în artă*, Ed. Meridiane, 1972, p. 36.
36. P. FRANCASTEL, *Figura și locul — ordinea vizuală a Quattrocento-ului*, Ed. Univers, 1971, p. 352—353.
37. TH. W. ADORNO, *Dialectique négative*, Payot, Paris, 1978, p. 317.

## CAPITOLUL V

1. MARX, *Manuscrise economice din anii 1857—58*, în Marx, Engels, *Opere*, vol. 13, E.P., 1964, p. 673.
2. J. P. SARTRE, *Questions de méthode*, Gallimard, Paris, 1976, p. 73.
3. *Ibid.*, p. 76.
4. *Ibid.*, p. 82.
5. *Ibid.*, p. 81.
6. *Ibid.*, p. 88.
7. G. LUKACS, *La signification présente du réalisme critique*, Gallimard, Paris, 1960, p. 89.
8. G. LUKACS, *Estetica*, I, p. 567.
9. H. ISTVAN, *Op. cit.*, p. 20.
10. G. LUKACS, *Op. cit.*, I, p. 575.
11. *Ibid.*, p. 526.
12. J. P. SARTRE, *Situations*, I, „Aminadab“, Gallimard, Paris, 1978, p. 131.
13. cf. G. DELLA VOLPE, *Op. cit.*, p. 201—202.
14. I. IANOȘI, *Schiță...*, p. 25.
15. MARX, *Teze*, ..., în Marx, Engels, *Opere*, vol. 3, E.P. 1958.
16. I. IANOȘI, *Op. cit.*, p. 28.
17. GAËTAN PICON, *Scriitorul și umbra lui*, Ed. Univers, 1973, p. 188.



18. RENÉ WELLEK, *Istoria criticii literare moderne*, Ed. Univers, 1974, I, p. 33.
19. G. PICON, *Op. cit.*, p. 190.
20. R. WELLEK, *Op. cit.*, pp. 44—65.
21. I. CRISTOIU, *Propunere pentru o posibilă istorie a literaturii române contemporane*, rev. „Amfiteatru” nr. 1/1981, p. 8.
22. G. PICON, *Op. cit.*, p. 192.
23. HUGO FRIEDERICH, *Structura liricii moderne*, E.L.U., 1969, p. 31.
24. BAUDELAIRE, *Curiozități estetice*, Ed. Meridiane, 1971, p. 10.
25. G. PICON, *Op. cit.*, p. 195.
26. LOUIS ALTHUSSER, *Citindu-l pe Marx*, E.P. 1970, p. 27—28.
27. R. WELLEK, *Op. cit.*, p. 35.
28. ROMUL MUNTEANU, *Metamorfozele criticii europene moderne*, Ed. Univers, 1975, p. 10.
29. G. E. CLANCIER, *Panorama critique, De Rimbaud au surréalisme*, Seghers, Paris, 1955, p. 8—9.
30. SERGE DOUBROVSKY, *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, Paris, 1963, p. 15.
31. R. MUNTEANU, *Op. cit.*, p. 11.
32. S. DOUBROVSKY, *De ce noua critică?* Ed. Univers, 1977, p. 274—275.
33. cf. FRANÇOIS FLAHAULT, *La parole intermédiaire*, Ed. du Seuil,
34. cf. *Essais de semiotique poetique*, Larousse, Paris, 1972, p. 7-8.
35. S. DOUBROVSKY, *De ce noua...*, p. 277—278.
36. PH. SOLLERS, *Thèse générale*, Tel Quell, 1968, p. 10.
37. PH. SOLLERS, *Logiques*, Ed. du Seuil, coll. Tel Quell, 1968, p. 10.
38. PH. SOLLERS *Thèse générale...*
39. cf. J. J. GOUX, *Marx et l'inscription du travail*, în *Théorie d'ensemble*, Ed. du Seuil, 1968, p. 209—210.
40. MARX, ENGELS, *Manifestul Partidului Comunist*, în *Opere*, vol. 4, E.P., 1958, p. 486.



REFERINȚE BIBLIOGRAFICE/235

41. MARX, *Capitalul*, vol. I., în Marx, Engels, *Opere*, vol. 23, E.P., 1966, p. 190.
42. LIVIUS CIOCĂRLIE, *Realism și devenire poetică*, Ed. Facla, 1974, p. 170.
43. JACQUES LACAN, *Ecrits*, II, Ed. du Seuil, coll. Points, 1966, p. 159.
44. PH. SOLLERS, *Logiques*, p. 207—209.
45. cf. ABRAHAM MOLES, *Psihologia Kitsch-ului*, Ed. Meridiane, 1980, p. 61—66.
46. S. DOUBROVSKY, *Op. cit.*, p. 278—279.



## SUMAR

---

|   |     |
|---|-----|
| Introducere . . . . .   | 5   |
| Experiența estetică și valoarea . . . . .                                       | 25  |
| Premise ale judecării de valoare asupra operei de artă . .                      | 61  |
| Orientări și tendințe contemporane în analiza experienței<br>estetice . . . . . | 98  |
| Structura și dinamica experienței estetice . . . . .                            | 142 |
| Experiența estetică și experiența critică . . . . .                             | 184 |
| Referințe bibliografice . . . . .   | 227 |



Lector : SANDA ANGHELESCU  
Tehnoredactor : VICTOR MAȘEK



Bun de tipar : 24.04.1983. Coli tipo : 15



Tiparul executat sub comandă 5045/983 la  
INTREPRINDEREA POLIGRAFICA BACAU,  
Str. Eliberării nr. 63.



Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie  
fabricată la C.C.H. Letea — Bacău



**„Manierele critice răspund unor anumite mutații ale sensibilității axiologice. Ele nu definesc înșă valoarea unei opere, cel mult o presupun sau o repun în discuție pentru a o sublinia ori contesta. Și cu fiecare operă nouă ce pare reușită, criteriile trebuie reinventate.”**

**TOMA ROMAN, născut în 1949, este doctor în filosofie. Debutul editorial îl constituie volumul de poezii Arcedava (1976), urmat de un al doilea volum de versuri Cartea cu immanuel (1981). Autor a numeroase studii și eseuri publicate în revistele de specialitate, în prezent este asistent la catedra de filosofie din A.S.E.**